Garabet Ibrăileanu

Scriitori români şi străini

Scriitori români și străini

Garabet Ibrăileanu

Editura Bestseller

Imagine: Bartek Zyczynski

bestseller

Carte electronică publicată cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe – Departamentul Politici pentru Relația cu Românii de Pretutindeni.



MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE
DEPARTAMENTUL POLITICI PENTRU RELAȚIA
CU ROMÂNII DE PRETUTINDENI

I. L. Caragiale

Numele proprii în opera comică a lui Caragiale

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă până ce nu știa exact numele tuturor personajelor. Aceasta o considera criticul, pe cât ne aducem aminte, ca o particularitate excepțională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-și poate gândi opera dacă nu știe numele ființelor pe care le creează. Scriitorul care pune personajului un nume oarecare, la întâmplare, sau, în cazul cel mai bun, un X ori un nume provizor, cu gândul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personajul, că nu e creator și că face o simplă "compoziție" literară. Se zice că Balzac, când avea de scris un roman, cutreiera mai întâi străzile Parisului câteva zile, ca să se inspire de la firmele negustorilor.

Pentru un creator, personajele sale există. Același Balzac vorbea despre eroii lui ca de niște cunoștințe din viața reală. Iar cunoscuții noștri au pentru noi o sumă de însușiri, din care una esențială e numele.

Și numele comune sunt asociate strâns cu noțiunea (de aceea limba maternă, asociată mai puternic de noțiuni decât una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e și mai asociat cu purtătorul lui, fiindcă asociația nu se face cu o noțiune generală, ci cu o imagine sau cu un complex de imagini de la o singură ființă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decât Eminescu. Și tot așa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. "Take Ionescu" este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociație un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acuma l-am vedea purtat de un simplu Ionescu, întâmplarea ni s-ar părea comică.

Așadar, în viața reală, din cauza deprinderii noastre, numele se sudează cu imaginea fizică și morală a purtătorului, devine o însușire a lui, oricare ar fi acel nume.

În arta literară însă, adică în creația artistică, unde ființa creată (cum am văzut) nu poate crește în concepția artistului fără un nume -- numele nu va fi oricare, ci unul care să semene deodată cu personajul.

Unui scriitor niciodată nu i-ar fi venit în minte numele Take Ionescu pentru un mare ministru din romanul său. Și dacă scriitorul ar fi întrebuințat

acest nume, fără îndoială că cititorul nu l-ar fi acceptat.

Așadar, în deosebire de viața reală, unde numele e oricare, în literatură personajul trebuie să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice și morale. Scriitorul trebuie să-l ghicească prin intuiție -- fie ajutat și de firmele negustorilor. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociațiilor de idei, nu sunt indiferente din punctul de vedere al calității lor. Berheci e urât, iar Sulina este frumos, prin sonoritate. (Aleg nume geografice, pentru că numele de oameni ar putea să beneficieze ori să piardă prin asociațiile de idei ale cititorului cu anume persoane dintre cunoștințele sale.)

Numele din opera comică a lui Caragiale ne dau impresia că fac parte din personajele pe care le denumesc. Desigur, și pentru că ne-am deprins cu ele. Dar și pentru că numele seamănă, prin ele însele, cu personajele. Aceasta se dovedește prin faptul că deodată, la prima lectură sau reprezentare a unei comedii a lui Caragiale, simțim că personajele nu puteau să aibă alt nume, în orice caz că au numele lor. Și trebuie de adăugat că mai ales în piesele de teatru e mai necesară această corespondență, căci o piesă de teatru e scurtă și nu e timp când să se facă acea sudare între nume și personaj -- ceea ce e posibil într-un lung roman, care, la rigoare, poate "imita" viața și în privința aceasta.

Revenim. În viața reală, putea s-o cheme Veta pe tânăra cititoare a Dramelor Parisului, și Zița pe nevasta matură a lui Jupân Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greșeală, pentru că mai degrabă se potrivește "Veta" cu o matroană și "Zița" cu o fetișcană sprințară. Și tot așa, în viața reală putea să-l cheme Iordache Brânzovenescu pe animatorul și conducătorul studenților, iar pe avocatul din O scrisoare pierdută -- Coriolan Drăgănescu. Dar în artă, numele roman și sonor ca o trompetă de alarmă de bâlci, "Coriolan Drăgănescu", se potrivea mai bine pentru șeful zvăpăiat al naționalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci, decât pentru avocat.

Autorii comici obișnuiesc să pună nume care prin conținutul lor național (când sunt formate din cuvinte comune, ca Farfuride), ori prin asociații cu medii comice (Veta, nume de mahala), ori prin sonoritate (Cațavencu), ori prin altceva, să semene cu personajul și să-l caracterizeze.

Aceste nume cuprinzând ele însele elementul comic și evocându-l, prin aceasta arta e superioară naturii, căci în natură pe demagogul din O scrisoare pierdută putea să-l cheme, din întâmplare, chiar și Bălcescu ori Petre Carp.

Arta e artificiu. Acumulează și aranjează în vederea efectului. Artistul comic uzează încă și mai regalian de dreptul (ba își îndeplinește chiar datoria) de a exagera, de a șarja chiar și la denumirea personajelor sale, adică pe tot registrul creației. "Trahanache" e artificiu artistic și șarjă.

Alecsandri, ca în toate stadiile copilărești ale literaturii, avea procedeul

copilăros. El pe escroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odo-bașa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulțumește să sugereze. "Zaharia Trahanache", și prin nume și, mai ales, prin prenume și în definitiv prin combinarea numelui cu a prenumelui, sugerează bătrânețea și chiar decrepitudinea și tot ce are greoi și ticăit venerabilul președinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s-a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi nici o îndoială că dacă ai auzi pentru întâia oară acest nume, și numai numele, n-ai avea o impresie, fie și pe departe, asemănătoare cu aceea pe care o ai când cunoști personajul. "Farfuride" și "Brânzovenescu", prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează, cred, inferioritate, vulgaritate și licheism. "Nae Ipingescu", prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?), fără nici o asociație de idei cu croitoria inferioară (ipingea) și cu ciubotăria (pingea), sugerează extracție inferioară, ocupație de rând și imbecilitate. "Cațavencu", cu silabele lui stridente și cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul Iatrans. "Agamiță Dandanache" rimează, cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunță "Gagamiță" și care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conținutul noțional al cuvântului "Dandanache" și prin sonoritatea acestui cuvânt; prin sufixul ache, comun și numelui lui Trahanache, și prin suma tuturor acestora. Iar cuvântul dandana se potrivește cu rolul lui în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăție, dezasperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu "pac! la Războiul". Din punctul de vedere al ultimei intenții, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cât de pe înconjur, adică de artistic! "Crăcănel" evocă un om cu o conformație fizică șubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică așa cum e acest personaj fricos și "tradus" de toate femeile. Dealtfel, aici nu poate încăpea nici o discuție, căci "Crăcănel" este o poreclă (dar tot așa de indirectă ca și Dandanache), așadar trebuie să conțină caracterele comice ale tipului. "Rică Venturiano" evocă dezinvoltură (prin nume și prin prenume), junețâ, poate aventură (prin prenume) și, prin sonoritatea numelui și a prenumelui, ca și prin combinația lor, e comic. Numele "Veta", "Zița", "Mița", "Didina" nu au nimic comic, național sau acustic, dar au comicul categoriei sociale -- aceste nume fiind mai mult nume de mahala (mai mult, căci "Mița" și mai ales "Didina" se găsesc și în alte clase). Acum treizeci de ani era foarte răspândit la mahala un cântec: "Ah, cât de mult te-ador, De doru-ți mor. Așa se începea, Scrisoarea sa... Didina când citi, Pe loc păli etc." E un nume considerat ca mai poetic și mai distins în suburbie -- și-n adevăr, în D-ale carnavalului, Didina Mazu e leoaica piesei, în deosebire de biata Mița Baston.

Acum, desigur, numele acestea, când sunt purtate în viața reală de oameni

distinși, se înnobilează, ca în cazul "Take Ionescu", atât este de adevărat că între nume și om se face o aderență. Dar în Caragiale, numele acestea se mai mahalagizează încă din cauza marelui talent al scriitorului de a concentra în ele chintesență de mahalagism. Pe Lache, Mache și Tache el i-a făcut mai Lache și mai Mache. Și de la O noapte furtunoasă încoace, numele Veta e compromis cu totul. Caragiale, ca toți marii creatori, a imprimat realității concepția sa. A imprimat-o și cu privire la nume.

Personajele serioase au, firește, nume mai serioase. Ștefan Tipătescu (cu o ușoară nuanță totuși de comic, căci e plasat într-o comedie), Zoe. "Zoe"! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie! (în comte-rendu-urile de pe vremuri: M-me Zoe X.). Tot serioase (dar alese bine pentru comedia respectivă) sunt și numele Jupân Dumitrache, Chiriac și Spiridon, adică negustorul, calfa și ucenicul, oameni amestecați într-o afacere serioasă de negoț (vezi această ultimă idee dezvoltată, din alt punct de vedere, în volumul Scriitori români și străini: Pe marginea "Nopții furtunoase").

Din alt punct de vedere, și anume istoric, problema este și mai interesantă, numele și mai expresive.

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înțelege că eroul e de origine grecească, și tot așa Agamiță Dandanache, prin numele lui grecesc și prin prenume. Și poate nu e lipsit de aceeași semnificație și numele Trahanache. Și cum totul în O scrisoare pierdută e semnificativ și simbolic, numele acestea și proporția aceasta de greci din O scrisoare pierdută ar ilustra, temperând-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracția grecească a partidului vechi liberal. Când Eminescu spune că liberalii sunt urmașii fanarioților, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechi, adică din burghezie, a fost de această origine, e adevărat. Și probabil că proporția din O scrisoare pierdută se apropie de realitate.

Agamiță Dandanache e un liberal de la centru. Familia lui "de la patuzopt" e o familie liberală, o mică dinastie. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume și prin prenume. Și vom vedea că încă și prin altceva. E mai puțin romanizat decât Farfuride.

În piesele sale, Alecsandri punea pe greci să vorbească greco-românește. Repugnându-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a sugera numai (ca și în privința numelor. Dealtfel, Dandanachii, care sunt "de la patuzopt", trebuiau să se fi romanizat mult). Și Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic și sâsâit: "neicusorule", "puicusorule", "patuzopt". "Agamiță", "Dandanache", "neicusorule", "patuzopt", atâtea mijloace pentru a sugera grecismul lui Dandanache -- la care se adaugă și cunoștința noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr-un mediu grecesc, ori dintr-un mediu

influențat de grecism, trebuie să fie, în intenția sau în intuiția lui Caragiale, și conu Leonida, dacă are acest nume. Concepția "eminesciană" se tot ilustrează.

În Momente există trei schițe în care niște femei își vând farmecele pentru parale, cu consimțământul mai mult sau mai puțin conștient al bărbaților lor. Pe acești bărbați îi cheamă Panaiotopolu, nenea Mandache și Verigopolu. Cel puțin doi sunt greci. Pentru ce acest grecism al souteneurilor?

Caragiale nu era șovinist și antigrec. Care e cauza că atunci când a imaginat astfel de tipuri i-au venit în minte nume grecești? Nu știu. Poate că a fost o impresie datorită unei realități: poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întâmplare, cu nume grecești. Sau poate că de seminția aceasta era legată mai mult în conștiința sa turpitudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenet -- exercitată, în adevăr, mai ales de greci în Muntenia și de evrei în Moldova, adică de cele două burghezii mai vechi ale noastre, căci și afacerea aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, în sfârșit, fapt este că numele acestor tipuri sunt grecești.

În O scrisoare pierdută, pe cei doi institutori, agenții lui Cațavencu, îi cheamă Ionescu și Popescu (primul Ionescu și primul Popescu ai lui Caragiale). Aceasta înseamnă că ei sunt de extracție populară, feciorul popei și feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos. (Până atunci "poporul" era burghezia.) E un episod al "ridicării noroadelor", care începe mai pronunțat atunci.

Acest nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi și preoți de diferite grade; mulțimea lor constată faptul real că, la începutul "ridicării noroadelor", mai ales preoții, mai înstăriți și deja diferențiați de norod, puteau furniza fii cu oarecare învățătură de carte, ca să ocupe funcțiile create de formele noi -deocamdată funcțiile mici), așadar, aceste nume vor mișuna, mai târziu, în Momente. Aproape nici nu-i va chema altfel, decât atunci când autorul îi va numi cu numele de botez, și atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică etc.

Dar cum aceste nume, pe lângă evocarea extracției populare, sunt, prin frecvența lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenționat să evoce și lipsa de individualitate a acestor personaje, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe care formele noi și urmările lor au lăsat aceeași pecete -- urâtă, după sentimentul lui Caragiale.

E natural ca pentru el toate aceste nume să aibă ceva comic. Comicul lor vine din cauză că ele îi evocă mahalaua. Dar sunt comice și prin frecvența lor, prin faptul că au ajuns ca niște nume comune. Frecvența, uniformitatea aceasta e "du mécanique plaqué sur du vivant".

Și-n adevăr, acei pe care el îi numește Popești și Machi în Momente n-au individualitate. Marele creator de oameni Caragiale n-a creat în Machi și Popești individualități, pentru că, după el, n-au individualitate nici în viața

reală. Formele noi i-au redus la unitate, i-au făcut la fel ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii. Unul suferă de "situația" țării, altul suferă de "lacuna" din codul penal -- aceasta e singura deosebire.

Marele creator Caragiale a reușit să facă acest tour de force de creație, se poate zice negativă: să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.

În comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat așa. Acolo personajele, oricât de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache și Popescu, afară de institutorii din O scrisoare pierdută, cu care începe Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii -această "societate anonimă". Iar Ionescu și Popescu din O scrisoare pierdută -- ca toți cei din Momente de mai târziu -- nu-s individualizați. Și sunt singurele personaje neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potrivește cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepției lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

Dealtfel, pe vremea când a scris comediile ori în timpul când și-a plasat acțiunea pieselor, abia începuse "ridicarea noroadelor". Abia începuse ascensiunea lui Mache și Popescu. Chiar dacă n-ar fi fost motivul principal -- nevoia impusă de genul literar de a crea individualități --, realismul, supunerea la obiect trebuia să impună lui Caragiale zgârcenie de Popești.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personajului, se poate vedea mai bine decât oriunde într-o schiță din Momente, unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într-o situație serioasă și tragică. E Inspecțiune, în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schița are ca personaje exact personajele din celelalte Momente.

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar și mai serios și nemaiutilizat de Caragiale aiurea. Iar celelalte personaje din Inspecțiune (adică Lachii, Machii, Ioneștii și Popeștii din alte schițe) aici n-au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci, dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schițele, cu atât mai mult, cu cât e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiași "amici" din restul Momentelor.

Dar acești funcționari acum nu mai vorbesc fleacuri.

Ei sunt îngrijorați de soarta lui Anghelache, pe care o presupun teribilă. Iată de ce Caragiale n-a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizate atât de mult de el ar fi dăunat atmosferei grave a bucății. Dar nici n-a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci și-ar fi falsificat realitatea. (Când însă, în peregrinațiile lor nocturne, ca să dea de urma lui Anghelache, întâlnesc pe un amic al lor care nu luase parte la afacerea asta gravă, acesta are nume și-l cheamă, firește: Mitică.)

Și iarăși, în deosebire de toate Momentele, acești Lachi și Machi acum nu vorbesc cu caragialisme.

Dl P. Zarifopol a imaginat cândva pe Pulchérie Chiriac, fiica personajului

din O noapte furtunoasă. Se zicea acum douăzeci de ani că însuși Caragiale se gândea, sau chiar lucra la "urmarea" comediilor sale -- evoluția tipurilor și a urmașilor lor. Dar, pe cât știm, n-a rămas nimic de la Caragiale în direcția aceasta.

Totuși, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim în Momentele de mai târziu. De pildă, Esméralde Piscupesco (ș Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei, nu e numai Popescu) și alte doamne Popesco, acum devine "societate bună", trăind în palate somptuoase, cu "five o'clock tea" etc. Așadar, dacă n-a arătat evoluția tipurilor și familiilor din comedii -dacă n-a creat pe Pulchérie Chiriac --, Caragiale, totuși, a urmărit evoluția categoriei sociale din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decât Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr-o generație mai nouă decât Esméralde. Poate e fiica ei.

În Caragiale se vede gradația. De la Mița Baston la Mari Popescu și de la Mari Popescu la Esméralde Piscupesco. De-atunci încoace, a trecut vreme -- și Esméralde a născut pe Pulchérie. E istoria întreagă a "ridicării noroadelor", a evoluției burgheziei noastre simbolizată și prin nume, tot mai moderne și mai occidentale.

Această problemă a numelui Caragiale n-o uită niciodată, atât de mult numele face parte din procesul său de creație. Într-o schiță, pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala și Anica. Pe fiicele lor: Matilda și Lucreția. În altă schiță, în care institutoarea dintr-un târgușor e Aglae Popesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la prenume) și secretarul primăriei, Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lifterie a fost înnobilat prin etimologism), pe consilierul comunal, așadar simplu cetățean, mahalagiu de modă veche, îl cheamă, încă, Niță Necșulescu (modernizat și el din Neacșu).

În toate aceste schițe e vorba de Muntenia. În schițele cu subiect din Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaște după limba personajelor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personajele se numesc: Gudurău, Perjoiu, Grigorașcu, Buzdrugovici, Bostandaki etc. -- iar numele de botez sunt: Costăchel, Iordăchel, Athenais, Edmond, Raoul etc. Prenumele acestea sunt foarte individuale și chiar cu o nuanță de "originalitate", adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Și-n adevăr, chiar și personajele seamănă cu cele din Gogol, în sensul că au rămas mai în afară de curentul cel mare al vieții și au curiozități legate de o astfel de stare.

Formele noi, burghezirea, ridicarea noroadelor etc., sunt fenomene mai ales muntenești. Și de aceea Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a rămas în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l-a frapat pe Caragiale și aceasta o redă prin numele personajelor. Aceste personaje sunt în parte boieri. Și-n adevăr, în Moldova influența franceză s-a exercitat mai ales asupra boierilor (căci burghezia a fost puțină). Caragiale-le

Moldovei, Alecsandri, a satirizat efectele influenței franceze asupra boierilor și mai ales a boierinașilor. Această influență franceză a dat ca rezultat mai întâi pe Coana Chirița, pe Gahița Rosmarinovici, pe Iorgu de la Sadagura -- pictați de Alecsandri -- și apoi pe urmașii lor, Edgar Bostandaki, Athenais Grigorașcu, pictați de Caragiale. Acești boieri se numeau Bostandaki și Grigorașcu -- și nu Ionescu și Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influența franceză i-a schimbat din Iorgu Grigorașcu în Raoul Gregorașcu. Pe de altă parte, în numele Bostandaki (și poate și Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părți din boierimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

În Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boierimii moldovenești. Bostandaki au mișunat prin Iași până ieri și au mai rămas încă resturi și azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar șarjarea acestor nume moldovenești este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această șarjare este făcută cu mult simț al realităților. Aceste nume ne evocă perfect caracterul de special, de învechit, de "original", de "survivance", de tot ceea ce a redat și Gogol în opera sa. Numai numele Gregorașcu are altă fizionomie: un Gregorașco e general și șef de partid. E mai amestecat în viața modernă.

Așadar, toată deosebirea istorică din veacul trecut din Moldova și Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se dezminte decât rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personajului dintr-un punct de vedere oarecare. Așa ar fi numele Pampon și Mazu (Didina, din D-ale carnavalului), care probabil sunt alese pentru trebuințele intrigii, căci din cauză că niște personaje din piesă rostesc vorbele "mazu" (un termen de joc de cărți) și "pampon", intriga, cum se știe, se încurcă de tot. Dar la urma urmei, și aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăugăm că o dată Caragiale a pus un nume cu intenții polemice: revizorul Lazar Ionescu-Lion -- la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care l-a persiflat și altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-și crea pseudonimul l-au imitat și alți Ionești -- pe lângă intenția polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere și satirizarea unei apucături mai generale.

În opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică și, într-o astfel de operă, numele e o însușire mai esențială a personajului decât în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punctul de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze și clasa socială, veche sau nouă, a personajelor, originea lor etnică, proveniența lor muntenească ori

moldovenească și rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr-o vreme de tranziție, adică de amestec de vechi și nou, indigen și străin etc.

Numele din opera lui Caragiale analizează toate aceste stări și toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria și sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Și sunt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ionești și Popești avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie națională, să pună puțin fond în formele noi și să înnobileze numele Ioneștilor și Popeștilor, punându-le alăturea cu ale Ghicilor și Cantacuzinilor și chiar înlocuindu-le. Take Ionescu, nu numai prin rolul său, dar și prin numele său schimbat în renume, este simbolul acestei categorii, al rolului ei, ascensiunii ei -- cu toate luminile și umbrele. Când vechiul partid conservator a fost silit de istoria țării să-l adopte, era un semn că trecutul însuși trebuia să facă concesii ca să-și prelungească viața, ca să nu moară și în "fond", cum murise în "forme".

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puțin în privința problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puțin înainte de război. Aceasta, și atâta, rezultă și din cele spuse în acest articol. Dar de la război încoace, s-a produs un alt val, mai mare și mai tumultuos, al "ridicării noroadelor", însoțit, firește, de o altă "cădere a neamurilor" (unele din aceste "neamuri", acum căzute, erau ele însele ridicate din "noroade"). Așadar, de la război încoace, Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Și va trebui să treacă iarăși multă vreme pentru ca "noroadele" ridicate acuma să devină "neamuri" și să se curețe de "caragialism".

"Noroadele" care se ridică acuma sunt aproape întregul popor. E opera războiului și a urmărilor lui sociale și politice. Vechea cultură rurală, aceea care a produs pe Creangă și care era o cultură adevărată, atacată de formele noi încă înainte de război, e pe cale de a dispărea. Dar de la acea cultură veche și până la cultura adevărată europeană, este spațiul tuturor "caragialismelor". Saltul țării întregi, peste spațiul acesta, la cultura europeană (varianta românească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluția viitoare a societății românești, dacă evoluția va fi normală.

Atunci toate "noroadele" după ce-și vor fi făcut stagiul în fatalul "caragialism" al fazelor de tranziție, vor deveni "neamuri".

Până atunci, Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

Pe marginea „Nopții furtunoase”

O noapte furtunoasă a fost jucată în 1879, ca și Conu Leonida față cu reacțiunea. Caragiale avea atunci douăzeci și șapte de ani, sau poate numai douăzeci și șase. Ținând seamă de faptul că el lucra încet, chinuit de setea de a face tot mai bine, ținând seamă că trebuia să lucreze și mai încet la începutul carierei, în momentul hotărâtor al debutului, credem că nu greșim dacă admitem că el a conceput și poate chiar a început să execute această comedie înainte de douăzeci și cinci de ani.

Așadar, genul dramatic, în sfârșit, matur și critica socială modernă în forme de artă au răsărit în mintea unui om care abia avusese timpul să deschidă bine ochii asupra lumii și care nu învățase la școală mai multă carte decât un copist. Dar acest om avea o inteligență spăimântătoare (căci acesta este cuvântul). Cei care l-au cunoscut personal își dau și mai bine seamă de puterea acestei inteligențe. Noi credem că el era dintre acei oameni pe care condeiul îi paralizează și că ceea ce a scris e, pe de o parte, foarte puțin din ceea ce avea complet imaginat și, pe de alta, inferior imaginii din minte.

O noapte furtunoasă e inferioară Scrisorii pierdute, de mai târziu, ceea ce e natural, dar, ceea ce nu mai e deloc natural, ea e cu totul superioară piesei D-ale carnavalului, ultima comedie a lui Caragiale. E, D-ale carnavalului, concepută după O noapte furtunoasă? Ori îi este anterioară ca concepție și, poate, ca plan de execuție? Întrebarea e legitimă, deoarece Caragiale a fost în continuu progres până la vârsta de peste cincizeci de ani. Se va obiecta că tocmai progresul în conștiința artistică și în autocritică trebuia să-l împiedice să mai realizeze o concepție slabă, ori să mai scoată din cartoane începuturile de realizare a acelei concepții. Dar tăria de a renunța la atâta observație, la atâtea tipuri, la atâtea glume câte sunt, totuși, în D-ale carnavalului, putea lipsi chiar unui Caragiale, mai ales că exploatarea ridiculelor unei astfel de umanități începuse să-i aducă glorie.

Comparată cu Conu Leonida, din același an, O noapte furtunoasă e superioară ca semnificație și bogăție de viață, dar inferioară ca obiectivitate. Din acest din urmă punct de vedere, Conu Leonida stă pe primul plan al operei comice a lui Caragiale.

O noapte furtunoasă formează, împreună cu celelalte trei comedii, o perioadă bine distinsă în cariera literară a lui Caragiale. Ele sunt opera lui de debut (încercările lui anterioare în versuri nu pot fi puse la socoteală). În

cei șase ani cât ține această perioadă, el rămâne consacrat exclusiv genului dramatic. În aceste comedii, afară de D-ale carnavalului, unde abia apare și politica, scriitorul nostru critică același lucru, politica liberală (mai târziu, în Momente, va critica produsele liberalismului). În toate, mai mult în O noapte furtunoasă și mai puțin în Conu Leonida, el împrumută unor personaje idei și expresii care nu pot fi ale lor (oricât am acorda autorului dreptul legitim al satiricului de a exagera) și care falsifică realitatea zugrăvită și, indiferent de această realitate, distrug consecvența tipului cu sine însuși (în Momente rar și abia se mai poate observa această greșeală).

Aceste falsificări -- de care sufăr unele tipuri -- se datoresc în cea mai mare parte înverșunării politice a lui Caragiale. Așa, pe Mița Baston din D-ale carnavalului el o pune, fără voia și fără știrea ei, să se laude cu republica de la Ploiești. Pe Rică Venturiano, ziaristul liberal din O noapte furtunoasă, îl pune să spună vorbe care nu corespund nici cu realitatea istorică (e prea incult și incorect chiar pentru un student în drept de atunci), nici cu posibilitățile sufletești umane (ia atitudini teatrale și face tirade împrumutate din demagogia timpului, când moare de frică să nu-l ucidă Jupân Dumitrache și nu știe pe unde să scape).

O noapte furtunoasă este singura operă în care marele critic al introducerii formelor noi a zugrăvit substratul liberalismului, clasa care a dat un corp mișcării liberale de la mijlocul veacului trecut. Jupân Dumitrache nu este -- ca celelalte tipuri din comediile lui Caragiale și din Momente -- un parazit, sau măcar un beneficient al formelor noi, ori cel puțin o apariție de după și din cauza acelor forme. El este un mic-burghez, care trăiește din negoțul lui, nu din și prin formele noi. El este, cu tot "constituționalismul" lui, negustorul de altădată. Probabil că a moștenit cherestegia de la tatăl său ori de la stăpânul său care, la un moment, l-a asociat la afacere, cum are și el de gând să facă cu Chiriac. Jupân Dumitrache este clasa care s-a ridicat la cuvântul lui Bălcescu și C. A. Rosetti și a ars Regulamentul Organic. El are orgoliul clasei lui și știe să-i ție prestigiul.

Când vorbește de popor, el nu e farsor și demagog, ca Nae Cațavencu și ceilalți. El e sincer. Poporul este el. Pe vremea aceea nu era alt popor. De țărani nu putea fi vorba. Liberalismul prin popor înțelegea mica burghezie, și aceasta în chipul cel mai natural și cu toată sinceritatea. "Poporul" de la 1848 n-a fost altceva. Iată pentru ce când Jupân Dumitrache zice că "dicorățiile sunt tot din sudoarea poporului" nu e o șarjă a lui Caragiale și nici, afară de formă, o pură idioție a lui Jupân Dumitrache. Jupân Dumitrache așa trebuia să gândească și să vorbească. El știe că statul liberal de atunci, cu decorații cu tot, e creat și susținut de clasa lui, adică de "popor".

Pe Jupân Dumitrache îl cheamă Titircă-inimă-rea. O fi fost rău, dacă așa-i zicea lumea. Dar în piesă nu se prea justifică această poreclă. E drept, îl

bate pe Spiridon; dar, afară de execuția din noaptea când Jupân Dumitrache crede că a surprins în flagrant delict pe Veta și e gata să facă fapte care să-l bage la "cremenal", noi nu cunoaștem decât răstiturile lui, când vine de la "Iunion" turbat de gelozie din cauza "bagabontului" și când Veta sau Chiriac reușesc să-l "scape" pe Spiridon, ceea ce reduce simțitor din răutatea lui Jupân Dumitrache. Afară de asta, maltratarea ucenicului era în ordinea lucrurilor în clasa aceea și pe vremea aceea -- și poate și azi.

Desigur, Jupân Dumitrache nu e un model de blândețe.

E primitiv, e aprig, e cam arțăgos. Are, în sfârșit, fizionomia obișnuită, am zice clasică, a micului burghez din mahala.

Dar el are și calități. Și mai cu seamă are sentimentul de familie. "Onoarea de familist", care formează hazul principal al piesei, el o înțelege mai complicat. Țircădău, care își insultă și-și bate nevasta, este un "mitocan" pentru Jupân Dumitrache fiindcă Țircădău nu ține la "onoarea de familist". Căci în "onoarea de familist" nu intră, pentru Jupân Dumitrache, numai credința femeii, ci și purtarea bună a bărbatului față de dânsa. Mai departe. El nu-și dă pe față gelozia de la "Iunion", ca să nu "rușineze pe cucoane", pe Veta și pe Zița. El are atenții pentru nevasta sa. Când ea răstoarnă candela și se sperie de acest "semn rău", el o îmbărbătează, spunându-i că dacă arde cherestegia, lasă, face el alta. Cu Zița, cumnata lui, se poartă ca "un frate mai mare". Dacă vede că bărbatul ei o bate, el o "dezvorțează". Când ea îl roagă să meargă la "Iunion", cu toată oroarea lui de acest local, cedează la vorbele Ziței: "să n-ai parte de mine și de Veta". Când "amorul" dintre Rică și Zița se dă pe față, Jupân Dumitrache are menajamente delicate pentru "rușinea" Ziței. Vrednicia lui Chiriac ca slujbaș în cherestegie o apreciază cu recunoștință și se pregătește s-o răsplătească, făcând din Chiriac tovarăș la afaceri.

Dar pentru caracterizarea lui Jupân Dumitrache, vom insista asupra purtării lui după ce descopere pe "bagabont" în odaia femeii sale la miezul nopții și când el nu mai are nici o îndoială că ea îl înșală.

Ce trebuia să facă un Titircă-inimă-rea? Desigur, să-și stâlcească mai întâi femeia. Jupân Dumitrache însă o invită insistent să "treacă în altă odaie", ca să nu fie nevoit să-i "isplice" cauza furoarei și actelor lui și astfel s-o "rușineze".

Dar se va zice: Caragiale a imaginat această scenă pentru a ridiculiza încă o dată pe Jupân Dumitrache, pentru a-l face să spună că Veta e "rușinoasă", chiar când a prins-o în flagrant delict (cum crede el). Se poate, dar atunci ce greșeală profundă -- să împrumuți unei brute un gest atât de delicat, numai de dragul unei glume! Fără a discuta mai mult pentru ce a scris Caragiale această scenă, noi nu putem face abstracție de ea. Nu putem să trecem peste faptul din scena aceasta, din considerația, de pildă, că faptul nu se împacă cu porecla Titircă-inimă-rea. Între poreclă, dată nu știm de cine și nu știm cum justificată, și faptul din piesă, nu putem opta decât pentru faptul din

piesă, cu atât mai mult, cu cât toată purtarea lui Jupân Dumitrache cu Veta -- și cu Zița -- și opinia lui despre "mitocănismul" celor care-și insultă și-și bat femeile ne silesc să acceptăm faptul.

Pe acest om, care nu e lipsit de oarecare virtuți, fie și banale, Caragiale îl pune într-o situație -- după el -- din cele mai ridicole.

Mai întâi, e un cocu, și încă un cocu care are încredere oarbă în amantul femeii sale. Evident, dacă vrei să scoți efecte comice din situația aceasta, ai o mină nesfârșită, și Caragiale le-a scos. Situația aceasta i s-a părut lui cu deosebire comică, pentru că a utilizat-o de două ori, aici și în O scrisoare pierdută.

Dar Jupân Dumitrache nu e numai un cocu care s-a întâmplat să aibă o puternică afecțiune pentru autorul nenorocirii sale. Caragiale dă lui Jupân Dumitrache ultima lovitură: Jupân Dumitrache însărcinează pe Chiriac cu paza "onoarei lui de familist". E comic Jupân Dumitrache, dar e și odios, pentru că amestecă pe Chiriac, și încă în acest chip, în gelozia sa.

Și aceasta nu se mai împacă nici cu stima pe care o poartă Jupân Dumitrache femeii sale. Un lucru e curios (și chiar suspect) în afacerea asta. Jupân Dumitrache tremură pentru "onoarea lui de familist", roagă cu insistență pe Chiriac să i-o păzească și totuși nu-i vine în gând un moment procedeul universal și clasic, lucrul cel mai simplu din lume, adică să caute să-și surprindă femeia în nopțile când face inspecția gării civice și când Veta e sigură de absența lui îndelungată. Misiunea lui Chiriac de a "păzi onoarea" nu e cumva o invenție a lui Caragiale în dezacord cu realitatea psihologică umană și chiar cu psihologia lui Jupân Dumitrache?

Dar această misiune a lui Chiriac este un fapt din piesă, peste care nu putem trece. Și ori trebuie să reproșăm lui Caragiale o neverosimilitate, ori trebuie să mai reducem din omenia lui Jupân Dumitrache. Dar dacă e adevărat că Jupân Dumitrache a însărcinat pe Chiriac să-i păzească "onoarea", atunci trebuie să constatăm la Jupân Dumitrache o idee fixă, o manie, o fobie, pentru că, încă o dată, implicarea lui Chiriac nu rimează cu stima lui Jupân Dumitrache pentru Veta, cu atât mai mult că, repetăm, nu avea nevoie de Chiriac, căci putea el singur să se asigure, căutând s-o surprindă.

Oricum am întoarce lucrurile, e ceva fals în piesă.

În Rică Venturiano sunt, în germene, o mulțime de tipuri de care și-a bătut joc mai târziu Caragiale. Toate urile si disprețurile lui pentru "studintele" gălăgios, pentru ziaristul incult și demagog, pentru poetul lipsit de talent, pentru Lachi și Machi din cancelariile bucureștene (Rică e și "arhivar") -- toate sunt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atât de mare înverșunare l-a făcut pe Caragiale să șarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăiește Rică, abia dacă se mai zărește sub grămada de invenții puse în spinarea lui de autor.

Curățit de această funingine abătută asupra lui, Rică apare ca un produs

caraghioz al ecoului pe care l-a avut în mahala acea semicultură repede și pocit introdusă la noi în veacul trecut. "Beția de cuvinte", pe care Maiorescu a constatat-o la oamenii așa-ziși de cultură din vremea lui, ia proporții uriașe la mahalagiul "cult" Rică Venturiano. (Caragiale însă, cum am spus, mai pune și de la dânsul. Dar orice cititor poate observa cu ușurință ce aparține lui Rică și ce i-a împrumutat, neverosimil, Caragiale.)

"Beția de cuvinte" e frazeologia pretențioasă și dezordonată, e o invenție verbală pricinuită de asociații incoerente de cuvinte, e fraza care merge fără nici un substrat de gândire, într-un fel de amețeală care ucide orice putere de inhibiție. Această stare se produce mai ales atunci când un temperament intelectual-fals vine în atingere cu idei și probleme mai presus de interesul real și de înțelegerea individului. Pe lângă Rică, tipurile cele mai caracteristice din comediile lui Caragiale, în această privință, sunt Farfuride și Cațavencu. Un Conu Leonida e mai degrabă un palavragiu. Palavra e altceva decât beția de cuvinte. E plăcerea unui om mediocru și lipsit de seriozitate de a spune tot ce-i trece prin cap.

Pendantul feminin al lui Rică, dar numai în anumite privințe și în anumită măsură, este Zița. Dacă Rică e intelectualul, civilizatul, franțuzitul din piesă, Zița e și ea ceva din toate acestea. Ea a învățat la pension, a auzit acolo câteva cuvinte franțuzești, vorbește, și ea, împestrițat cu cuvinte noi, pe care le schimonosește mai rău decât Rică (pentru că ea nu e "studinte" și publicistă), are lectură: "Dramele Parisului câte au ieșit, toate le-am citit de trei ori", zice ea "ambetată".

Tipul Ziței este redat admirabil, mai ales în dialogul ei cu Veta, când aceasta refuză să se mai ducă la "Iunion". Zița e tânăra noastră mahalagioaică de totdeauna, dar cu o nuanță specifică vremii de-atunci, adică mai romanțioasă, mai "modistă", mai naivă, mai cinstită, mai proastă decât în zilele noastre lucide și realiste. Zița visează amoruri celeste, și nici vorbă de vreo apucătură venală sau cel puțin calculată.

Ideile și limbajul, împrumutate ei de Caragiale, nu au nimic exagerat, afară de rare cuvinte ca "polițiune", în loc de "poliție", care nu putea fi rostit de Zița, căci ea nu e eleva ziarelor liberale ale vremii, ci a "pensionului", a romanțelor din Dorul inimii și a Dramelor Parisului.

În construirea tipului Ziței, Caragiale nu este un satiric, un polemist, nu atacă, nu combate nimic, ca în Rică, în Cațavencu și chiar în Conu Leonida. În construirea tipului Ziței, Caragiale este un pur observator, se supune obiectului, și acest tip ar putea fi mutat foarte bine într-o operă de observație pură, lipsită de orice intenție de critică socială.

Într-O noapte furtunoasă este o bună parte de pură observație. E amorul dintre Veta și Chiriac. Chiriac în ipostazul lui de sergent în garda civică e un tip ridicol, pentru că e un ruaj al noii mașinării sociale. Semnul vădit al ridicolului său e limbajul. În ipostazul de amorez însă, Chiriac e numai un om și de aceea vorbește ca toată lumea. În crearea lui, Caragiale a pus și

altfel de note decât acele care caracterizează numai social. Chiriac e și un tip sufletesc. (Dealtfel, toate personajele lui Caragiale sunt, în diferite proporții, și tipuri psihice și tipuri sociale.)

Chiriac e un om antipatic, singurul personaj în adevăr antipatic din piesă. (Rică e prea comic și prea puțin real, ca să ne fie antipatic; Nae Ipingescu e și prea comic și prea imbecil, cu toate aerele lui marțiale, ca să stârnească aversiunea.) Fără a mai face caz de punctul de vedere moral (Chiriac își arată rău recunoștința către Jupân Dumitrache), el e sec, uscat, chircit sufletește, lipsit de jovialitatea lui Jupân Dumitrache și chiar a lui Nae Ipingescu. Și e, mai ales, egoist și rău: când Veta îi amintește că Tache Pantofarul, pe care el vrea să-l scoată cu de-a sila la "izirciț", e bolnav de lungoare, Chiriac îi răspunde: "Ce, eu sunt bolnav?"

Desigur, un roman în care eroul e un tejghetar la o cherestegie și sergent în garda civică, schimonosește cuvintele noi, "păzește onoarea de familist" a stăpânului său, pe care îl înșală, și eroina o mahalagioaică, desigur, acest roman nu poate să nu fie ridicol în artă, ca și în natură.

În chipul însă cum se joacă O noapte furtunoasă, cel puțin cum am văzut-o noi cu mai multe rânduri de actori, intriga dintre Chiriac și Veta devine mai ridicolă decât în text. Și aceasta pentru că Veta e reprezentată întotdeauna ca o femeie prea în vârstă. Și atunci efuziunile ei sentimentale, patosul lui Chiriac, cântarea romanțelor dinainte de apariția lui Rică sunt de-a dreptul grotești.

Dar Veta nu e o femeie în vârstă. Zița îi zice "țațo", dar Zița trebuie să fie foarte tânără. Altfel nu se înamora de ea Rică Venturiano, care are douăzeci și cinci de ani. Că Zița e vădană, nu face nimic. La mahala, ca și în popor, și pe vremea aceea mai ales, fetele de douăzeci de ani erau "bătrâne". Vârsta măritișului era între cincisprezece și optsprezece ani. Apoi este clar că pricina divorțului ei (Țircădău "o trata cu insulte și bătăi") e din acele care se produc de la început într-o căsătorie și ori o desfac repede -- ori, de regulă, niciodată. Și dacă între Zița și Veta era o deosebire de vârstă de șapte-opt ani, ea, ca mahalagioaică, trebuia să-i zică surorii sale "țațo". Mai departe, Jupân Dumitrache își teme pe Veta, și acest lucru nu i se pare nimănui din piesă nelalocul lui, ceea ce n-ar fi cazul, dacă Veta ar fi o femeie în vârstă. Jupân Dumitrache crede, și crede și Chiriac, că Rică o "curtează" pe Veta. Și amândurora lucrul li se pare natural. Chiriac iubește pe Veta, așadar el nu e un alphonse al stăpânei sale. Dar Veta zice într-un loc lui Chiriac că așa i se cuvine, dacă "și-a pus mintea cu un copil". Aceasta nu răstoarnă cele spuse până aici. Că Veta e mai în vârstă decât Chiriac, nici vorbă. Dar ajunge ca o femeie să aibă câțiva ani mai mult decât bărbatul (uneori să fie de-o vârstă cu el), ca să aibă un ghimpe în inimă. Femeia e liniștită când e mai tânără decât amantul, căci așa e în natura lucrurilor. Numai în anumite sfere sociale, și mai ales la intelectuali, unde legăturile morale și intelectuale au un rol mai mare în atracția dintre

sexe, raportul de vârstă nu are alâta însemnătate. În straturile de jos, mai aproape de natură, acest raport este hotărâtor. Și dacă Chiriac are între douăzeci și cinci și treizeci de ani, și Veta între treizeci și treizeci și cinci de ani, el e un copil pentru ea, cu atât mai mult cu cât, în popor, după treizeci de ani, și chiar la treizeci de ani, o femeie începe a se socoti bătrână. Și femeia ține să apuce ea întâi a vorbi, de acest lucru, pentru ca el să vadă că ea e lipsită de ridicolul de a nu-și da seamă de această situație anormală.

Când Veta e reprezentată ca o femeie între patruzeci și cinci de ani (am văzut-o și de cincizeci-șasezeci de ani), nu numai ea, dar întreaga intrigă produce un efect grotesc, care nu se justifică prin piesă. Ba toată afacerea are ceva odios și respingător.

În piesă însă, Veta fiind o femeie încă tânără, furoarea amoroasă a lui Chiriac, sentimentalismul ei, romanțele pe care le cântă ea sunt la locul lor. Dacă publicul ar vedea pe scenă o femeie în stare să simtă și să inspire pasiune, ar râde altfel când ea cântă vechea romanță cu "orele dentristare...", care a încântat pe mamele și bunicile noastre.

Intriga dintre ea și Chiriac e un amor de mahala, care așa cum e zugrăvit de autor ar putea sta foarte bine în cea mai serioasă nuvelă cu subiect din suburbia bucureșteană. Să se observe că Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Zița. (Și să se observe că în întreaga sa operă Caragiale zugrăvește pe femei fără intenții satirice, fără șarjă. Femeile sale sunt tipuri serioase, ca Zoe, Didina, chiar coana Efimița și afară de republicanismul ei și câteva ușoare note, chiar Mița Baston. Comică nu e decât Zița, "franțuzita", pendantul feminin al lui Venturiano. Caragiale n-a ridiculizat decât pe bărbați, și anume, de obicei pe cei care se ocupă cu lucrul public ori vin în atingere cu el -- Farfuride, Cațavencu etc. și atâtea tipuri din Momente. Iar printre aceștia, cei care poartă o răspundere, "stâlpii societății", sunt odioși, pe când cei mici, instrumentele, ca Ghiță Pristanda, sunt comici.)

Seriozitatea relativă a acestei intrigi reiese și din faptul că Chiriac, aci, vorbește ca toată lumea. Și tot așa și Veta. Și cum ea nu face nici politică, nici n-a fost în pension și cum ea nu are alt rol decât în intriga de amor și alt ipostaz decât de "amoreză", ea vorbește în toată piesa normal și e serioasă de la început până la sfârșit. Câteva cuvinte schimonosite nu înseamnă nimic. Nu indică vreo pretenție din partea ei. Așa le-a auzit de la cei din jurul ei.

În construirea ei, Caragiale a pus multă observație psihologică, și dialogul ei amărât cu Chiriac, înainte de împăcarea lor -- cu toată vulgaritatea inerentă umanității inferioare din piesă --, redă eternul manej feminin din asemenea situații, care contrastează cu lipsa de stăpânire a masculului, incapabil să-și țină cărțile ca să nu le vadă partenerul.

Veta, deși vinovată (dacă Jupân Dumitrache ar fi, în adevăr, un odios Titircă-inimă-rea, ea ar fi mai puțin vinovată), e simpatică prin seriozitatea

ei în mijlocul tipurilor "caragialiene" care o înconjoară, e simpatică prin bunătatea ei cu Spiridon și cu Rică, pe care, cu toată preocuparea pentru propria-i primejdie, are grijă să-l scape, și milă că nu va putea scăpa --, e simpatică chiar și prin romanțele ei...

Pentru ce această lungă pledoarie în favoarea omeniei lui Jupân Dumitrache și a tinereții Vetei?

Pentru că omenia lui Jupân Dumitrache (însușire mai probabilă decât neomenia, la un om dintr-o clasă pozitivă, cum ar zice Eminescu, serioasă și muncitoare), ofuscată de tendința spre glumă a autorului, trebuia relevată. Trebuia relevat că I. Caragiale, ca oricare mare scriitor, nu a putut să nu se supună obiectului, chiar fără voia sa și chiar împotriva voinței sale. A râs de Jupân Dumitrache, ne-a spus că e inimă-rea, dar nu a putut să-l arate necinstit, imoral și secătură, cum sunt mai toate tipurile sale, nici să-i nege virtuțile familiale, de obicei legate de viața micii burghezii. După cum, pentru a recolta tipuri comice, Caragiale nu s-a adresat niciodată la țărănime, clasa muncitoare nedreptățită, pozitivă, ci numai la orășeni, tot așa, pentru galeria tipurilor sale pur odioase, el nu s-a putut adresa la negustorime, clasa care trăiește "din sânul ei", și nu din bugetul tipărit ori secret al țării.

Iar restabilind vârsta Vetei, piesa, pe lângă că e, s-ar putea zice, reconstituită conform intenției autorului, pe lângă că devine mult mai bună -- căci e curățită de o mulțime de neverosimilități --, dar mai câștigă și dintr-un alt punct de vedere.

O noapte furtunoasă este destul de întunecată, destul de "pesimistă", prin mizeriile și ridicolele de tot felul zugrăvite de-a lungul ei, și nu mai are nevoie de un amor senil cu un subaltern pervers.

Caragiale a fost învinuit că acumulează mizantropic infamii peste infamii. Mai e nevoie să accentuăm acest caracter al pieselor lui, falsificându-l?

Ce sentiment are Caragiale pentru personajele din această comedie? Întrebare nelalocul ei pentru unii, pentru acei care cred că artistul e o placă fotografică, indiferentă cu realitatea.

Este, ni se pare, evident că pentru Rică Venturiano, Caragiale are alt sentiment decât pentru Spiridon. Sentiment exprimat în piesă. Șarjarea lui Rică și felul șarjării este expresia aversiunii lui Caragiale pentru personajul său.

Caragiale ura prostia. Dar acest sentiment nu devine la el acea "indignatio" care produce satira, decât atunci când prostia e și pretențioasă. ("Prostul, dacă nu-i fudul, n-are haz", este o vorbă a lui.) Iar prostia devine pretențioasă mai ales când e ajutată de cultură. Cultura însăși dă prostiei posibilități de manifestare, o diversifică, o multiplică, dar încă pseudocultura, ori similicultura, ori semicultura -- adică toate felurile de "culturi", care hrănesc și dau aripi prostiei tipurilor lui Caragiale!

Să se observe că aproape toate dușmăniile lui Caragiale se reduc la profunda lui aversiune pentru prostia pretențioasă, potențată și exhibată cu ajutorul unei spoieli de cultură.

Ca orice intelectual adevărat, Caragiale iubește simplicitatea, naturalul -- natura. Intre el și ciobanul de pe Ceahlău e o întreagă ierarhie de umanitate, năucită de idei, de cunoștințe, de prejudecăți, de mode, de pretenții. El și ciobanul sunt oameni simpli, ciobanul ca produs nealterat al naturii (prejudecățile lui sunt tot natură), el ca ultim produs al culturii și reflexiunii, cu ajutorul cărora și-a păstrat ori recăpătat simplicitatea naturală. Pentru acest cioban el are o simpatie nedezmințită, căci cu el se poate înțelege. (În iubirea și admirația intelectualilor adevărați pentru Creangă, acest sentiment e factorul de căpetenie.)

Cu cât cineva se îndepărtează de această simplicitate, cu atâta lui Caragiale îi devine mai străin și mai odios. Cu atât mai mult, cu cât acești proști ridicoli sunt și primejdioși, căci au un rol în societate.

Pe Zița, care nu e primejdioasă, căci nu are nici un rol social, el o tolerează. Cred că-i face chiar oarecare plăcere această inofensivă și amuzantă femeiușcă. Ș-apoi Zița nu e proastă; e numai "cultă". Rică însă, prost, "cult", orator, ziarist, om politic -- îi este odios, mult mai odios decât Nae Ipingescu, mai puțin "cult" și al cărui rol în societate e mai neînsemnat.

Jupân Dumitrache, dacă ar fi numai un negustor de mahala, ar avea toată simpatia lui Caragiale. Jupân Dumitrache însă a început și el să fie "cult". Și Caragiale îl persecută și pe el.

Rică scrie gazeta, Nae o înțelege în felul său. Jupân Dumitrache nu o înțelege deloc. E tocmai gradația simpatiei acordată de Caragiale acestor trei creațiuni ale imaginației sale. Gradație exprimată prin gradul în care îi șarjează.

Așa cum îl simțim din opera lui și cum îl știm pe Caragiale din viața lui particulară, putem admite (ba suntem chiar siguri) că el ar fi petrecut ceasuri plăcute în tovărășia lui Jupân Dumitrache, la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta și Zița, pentru ceea ce mai rămăsese în ei natural și inocent. Dar e clar că societatea lui Rică, produs social absolut falsificat și primejdios, i-ar fi repugnat, ca și a lui Farfuride, Cațavencu, Mache și Lache, și nu i-ar fi suportat decât din interesul de a-i observa, ca să-și satisfacă mizantropia și ca să-i eternizeze în comedii și schițe. ("Îi urăsc, mă!", mi-a spus odată cu o privire aspră, după ce susținuse un moment că-i zugrăvește obiectiv, fără nici o pasiune.) Iar dacă Jupân Dumitrache și Veta ar fi fost cum trebuie să fi fost ei cu treizeci de ani mai înainte, pe vremea lui Anton Pann, el ar fi fost fericit de societatea lor, mai fericit, desigur, decât de societatea lui Maiorescu și a lui Pogor.

L-am văzut la Varatic, stând ceasuri întregi de vorbă cu o călugăriță bătrână, despre cel mai bun chip de a construi o chilie de bârne și despre stupărit. L-am văzut altădată entuziasmat de un birjar deștept și făcând

splendid teoria ușurinței de a trăi, când ai de-a face cu oameni simpli inteligenți.

Iubirea de simplicitate și natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale și care a dat operei sale câteva tonuri de nostalgie a trecutului. Vezi în Momente, unde vorbește de casa lui Hagi Ilie din Ploiești. Și-mi aduc aminte de o dare de seamă a lui despre niște amintiri ale unui maior Pruncu, în care spune că nu poate concepe o fericire mai mare decât aceea de a sta într-un vechi arhondaric, într-o noapte de iarnă, cu pastramă și vin pe masă, în tovărășia unui călugăr care spune lucruri de altădată.

Respectul lui pentru țărani (absenți din literatura lui comică, prezenți numai în cea tragică), pe lângă simpatia pentru cei obijduiți, are desigur ca pricină și simplicitatea naturală a vieții țărănești în opoziție cu "cultura" din orașe.

În această primă operă a lui Caragiale stau, în front, toate însușirile lui de mare creator și artist.

Chiar de aici apare talentul lui, incomparabil în literatura noastră, de a construi tipul numai din însușiri caracteristice. Se poate spune fără exagerare că tipurile lui Caragiale se definesc în fiecare vorbă a lor, căci fiecare vorbă conține o trăsătură caracteristică. E o chintesențiare care face ca personajele lui să fie mai vii, mai de neuitat decât corespondenții lor din lumea reală. Această condensare are parcă ceva savant, și totuși tipul este viu, natural, spontan, ca în viață, ca într-o viață mai intensă și mai spontană. În narațiune selecționarea și concentrarea aceasta a lui Caragiale nu reușesc să se facă nesimțite tot atât de bine ca în comedii. Caragiale, în adevăr, e mai forte când prezintă personajul ca atare, decât când îl expune. (Și în conversații, preferă să înfățișeze pe oameni, decât să-i povestească. El era dramaturg născut. În Momente e un minimum de expunere. Încolo, totul e dialogat.) În celelalte comedii, avem creații admirabile -- din punctul de vedere din care vorbim acum -- pe Conu Leonida, pe Cațavencu, pe Ghiță Pristanda. În O noapte furtunoasă tipul cel mai frapant este Zița, în care Caragiale, numai într-o pagină și jumătate, a dat toată phihologia și tot stilul mahalagioaicei romanțioase, fără ca să se bage de seamă procesul de intensă condensare.

Și tot din această primă operă apare și cealaltă însușire eminentă a talentului lui Caragiale, coloratura armonică a tipurilor. Seriozitatea și concentrarea Vetei; romantismul și expansivitatea Ziței. Masivitatea și naivitatea lui Jupân Dumitrache; dezinvoltura și falsitatea intelectuală a lui Rică. Spontanietatea lui Jupân Dumitrache; formalismul papagalicesc al lui Nae Ipingescu. Eleganța lui Rică; mitocănismul lui Chiriac. Pitorescul mahalagesc al limbajului lui Jupân Dumitrache; jargonul artificial al lui Rică. Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită și celuilalt. Acest caracter este mai evident în Conu Leonida față

cu reacțiunea: megalomania bărbatului completată cu natura admirativă a femeii; duetul mahalagioaicei ("soro", adus din lumea ei de cumetre) și al tipului care pune țara la cale ("domnule", adus din lumea lui de cafenea) etc.

Efecte încă și mai puternice, căci rezultă din reciprocitatea atâtor tipuri, are coloratura din O scrisoare pierdută, care dă acestei comedii un farmec asemănător cu acela al unei picturi strălucitoare de culori vii și variate, combinate (cu o expresie vulgară s-ar zice: asortate) ca să încânte ochiul.

În sfârșit ("în sfârșit" se raportează la considerațiile noastre, și nu la calitățile scriitorului), în crearea tipurilor, Caragiale dă dovadă, iarăși din chiar această primă operă, de perfecta lui cunoaștere a limbajului de mahala și de siguranța de a ghici cum ar estropia mahalagiul un cuvânt nou.

El avea în grad înalt simțul limbii și al posibilităților ei. Pe baza analogiei și a ceea ce numesc lingviștii etimologie populară, el putea să spună fără greș cum ar schimonosi mahalagiul de cutare grad cutare cuvânt nou.

Ne este imposibil să mai știm azi ce anume cuvinte stropșite din comediile sale sunt datorite divinației lui, dar desigur că dacă nu ar fi auzit cuvântul "pamplezir" el ar fi știut că în mahala "par plaisir" trebuia să capete forma aceasta.

O noapte furtunoasă s-a învechit, firește. Jupân Dumitrache cel din piesă a dispărut. Azi nu mai are nici o credință și se închiriază pe rând partidelor. Nae Ipingescu nu mai e prost. E deștept, are școală și e crud cu deplină conștiință și cu rafinament. Rică Venturiano scrie poezii corecte și nu mai e romantic. Se însoară din calcul și ia zestre bună și, dacă debitează fraze goale, nu mai debitează fraza generoasă. Zița știe mai multe cuvinte franțuzești, s-a civilizat complet și nu mai face romane sentimentale. Chiriac s-o fi civilizat poate și el și e probabil amicul unei Vete în adevăr mature. Iar Spiridon e de totdeauna, căci cei mici au mai multă eternitate.

Rămâne însă din această comedie pictura prostiei, a pretenției infinite în suflete prea finite, a egoismului tot atât de mare la calfele de cherestigii, ca și la cuceritorii lumii -- întrupate în tipuri vii, devenite istorice, și interesante, de acum înainte, și prin acest caracter nou.

Pe marginea lui „Conu Leonida față cu reacțiunea”

Dintre tipurile comice ale lui Caragiale pictate și prin cultura lor, Conu Leonida este tipul cel mai "cult" și în același timp cel mai sărac sufletește.

Pe un Nae Ipingescu, Caragiale ni-l dă fragmentar și în treacăt, încât nu putem avea sentimentul întregii lui sărăcii de suflet. În orice caz, fiind mai puțin "cult", această sărăcie nu are mijloace să se facă perfect evidentă. Pe Conu Leonida însă, Caragiale ni-l dă în întregime.

Afară de aceasta, dacă opiniile celorlalte tipuri (chiar și ale lui Farfuride și Cațavencu) sunt numai concluzii ale filozofiei lor, Conu Leonida își expune însăși concepția lui asupra realității.

E interesant de văzut această concepție și cauzele ei, pentru că în Conu Leonida Caragiale a zugrăvit o clasă întreagă de oameni; mai mult, o stare de spirit mai răspândită decât psihologia unei singure clase.

Sunt puține condițiile de viață, în lumea de azi, care pot îngădui unui om să se dezvolte întreg. Diviziunea muncii exercită anumite facultăți pe socoteala altora.

Numai o singură condiție poate dezvolta armonic toate facultățile, aceea în care viețuiește țăranul. Contactul imediat cu natura, pe care trebuie s-o înțeleagă ca să-i stoarcă roadele, viața pe câmp, munca, prevederea, preocuparea de unelte etc., așadar exercițiul divers al inteligenței și al voinței, cu cortegiul de sentimente legate de această viață -- iată condiții care pot face din țăran un om complet. Mărginit, bineînțeles, aproape sălbatic, dar complet.

În adevăr, "psihicul" este o sumă de raporturi interne paralele cu raporturile externe. Iar raporturile externe, care au provocat conținutul și evoluția sufletului uman în nenumăratele zeci de veacuri ale istoriei speciei, sunt în mare parte acele pe care, cu un cuvânt, le numim natură.

Dar țărănimea nu este numai clasa care stă în imediată atingere, activă și pasivă, cu natura, adică cu un complex variat de fenomene. Ea este și clasa care, mai ales altădată, își era de ajuns sie însăși, creându-și aproape tot ce-i trebuie. Ea este omenirea încă nediferențiată, cum a arătat dl Stere în Social-democratism sau poporanism? Aceasta e încă o cauză pentru care sufletul unui țăran e și primitiv, dar și complet.

Ca să găsim tipuri și complete și superioare, trebuie să le căutăm la grecii

antici și în vremea Renașterii.
În civilizația modernă, cu extrema diviziune a muncii și cu adaptarea sufletului la lucruri tot mai artificiale (în înțelesul etimologic al cuvântului), omul își cultivă excesiv unele facultăți, poate ajunge, în anumite domenii, o ființă superioară, dar nu mai e complet. De o bucată de vreme, simțind neajunsul acestei specializări care reduce ființa umană, unele popoare, mai ales anglo-saxonii, caută să dea generațiilor noi o dezvoltare armonică printr-o educație integrală, care să pună în activitate cât mai multe din facultățile omului.
Dar nu toate specializările reduc pe om în același grad.
De la țăranul lui Coșbuc (idealizat, dar nu falsificat) și până la un copist sunt atâtea trepte de descompletizare.
Cu ce realitate are de a face un mic funcționar de birou? Cităm din Blana lui Isaia, a dlui Brătescu-Voinești:
"Acum fiecare e la locul său. În odaia dinspre stradă șeful serviciului județean al prefecturii concepteazǎ rezoluțiile venite de sus; aici în arhivă unul țăcăne la mașina Yost, alți doi scriu felurite adrese; altul muncește la un tablou cu rubrici încurcate, al cincilea coase dosare; iar Isaia Vasilescu, registratorul, cu ochelari pe nas, trece tacticos în registrul de intrare hârtiile sosite."
. . . .
"Isaia scrie: 12, 8, 58... idem... idem... La dirigintele oficiului poștal, loco, a comunicat unde se găsește aparatul telefonic care până la 1 iulie curent era instalat la fosta primărie Urseni, devenită Vișinești..."
"11,850... idem...idem... La primăria Pietroșița cu ordonanța de plată no. 5.749 a se da tribunalului..."
Și așa copiază bietul Isaia, zile după zile și ani după ani, până ce-ajunge pensionar ca Conu Leonida.
Țăranul are de-a face cu natura; meseriașul cu materia primă pe care o transformă "înnobilând-o", filologul -cu fenomenul limbă; Kant -- cu actul de cunoaștere al omului ș.a.m.d.
Cu ce realitate are de-a face Isaia Vasilescu? Cu nici una. Nici măcar cu copia unei realități cât de mici. Mai puțin decât un cititor de nuvele, care cel puțin vine în contact cu o porțiune din realitatea trecută prin capul altuia.
Conu Leonida e ilustrarea acestei sărăcii. El e atât de mizer sufletește, pentru că e un Isaia Vasilescu, și încă pensionar, adică un om care nu mai are acum de a face nici cu umbra unei umbre de realitate.
Dealtmintrelea, toate tipurile din comediile lui Caragiale -- din cauza ocupațiilor lor neserioase, adică fără legătură cu realitățile adevărate ale vieții, -- sufăr de această goliciune de suflet. Unul din marile merite ale lui Caragiale este de a fi știut să pună pe aceste tipuri să-și exprime neantul sufletului lor, de a fi zugrăvit conținutul acestui zero.
Acela care are o atingere mai serioasă cu realitatea, vreau să zic cu o

realitate mai serioasă, e Jupân Dumitrache (bag de seamă că am ajuns avocatul lui...). Jupân Dumitrache e cherestegiu: trebuie să știe prețul pieții, să aleagă marfa, s-o vândă, să știe de la cine să ceară mai mult, cui poate da pe datorie etc. În sfârșit, dacă nu-și dă seamă de o redusă, dar totuși complexă realitate, ajunge la faliment.

E semnificativ pentru concepția lui Caragiale și dovedește dibăcia lui de a se mișca printre nuanțe faptul că atunci când i-a plăcut să dea unui funcționar un rol tragic, adică să-l ia în serios (și acest lucru l-a făcut numai o singură dată), i-a dat cel puțin o însărcinare care poate pune pe un mic funcționar în legătură cât de mică cu o realitate. E vorba de Anghelache din Inspecțiune. Acesta e casier, adică un om care mânuiește lucruri concrete și are o răspundere serioasă. Și atunci nici nu l-a mai numit Ionescu ori Popescu, Lache ori Mache, cum îi cheamă pe toți funcționarii din schițele sale. Și întâmplarea fiind de data asta serioasă, acest Anghelache vorbește normal. Și normal vorbesc și toți ceilalți funcționari din schiță, aceiași funcționari din toate Momentele, unde vorbesc caragialește. Să se observe apoi că în Înspecțiune Caragiale nu-i numește pe nici unul, căci trebuia să le zică Ionescu și Mache, și aceasta nu se putea, pentru că de data asta acești funcționari sunt oameni, sunt adânc îngrijorați de soarta colegului lor. Numele lor caragialești ar fi stricat toată atmosfera bucății. Iar să-i numească altfel nu putea, fiindcă orice adunare de "amici" la el e alcătuită întotdeauna din Popești și Machi -- și nu se putea dezminți. Dar acești funcționari, în peregrinațiile lor prin oraș ca să găsească pe Anghelache și să-l vestească de inspecția de a doua zi, întâlnesc pe un coleg al lor, care petrecuse toată noaptea aiurea. Acesta neavând un rol în această afacere serioasă și deci fiind un simplu "amic" din Momente, Caragiale îi poate spune pe nume. Și-l cheamă, firește, Mitică.

Așadar, contact cu o realitate -- eveniment tragic -nume serios -- vorbire nestropșită -- toate acestea merg împreună.

În opera sa cu adevărat tragică, de pildă în Năpasta, a ales oameni din altă lume, și anume țărani, oameni întregi. Nu putea încredința roluri atât de serioase și de tragice târgoveților. Aceștia au la Caragiale însărcinarea să reprezinte ridicolul. Încă o dată, când i-a trebuit un târgovăț pentru o neînsemnată întâmplare tragică -- ați văzut ce a făcut, ce revoluție întreagă în toate procedeele sale.

Analizând O noapte furtunoasă, vorbeam de aversiunea lui Caragiale pentru oamenii care s-au îndepărtat de simplicipatea naturală din cauza "culturii". Dar acei de care vorbim acum, cei goi de suflet, pentru că nu au de-a face cu realități, sunt exact aceiași de care vorbeam acolo. Ciobanul de pe Ceahlău, călugărița de la Varatic, birjarul (vezi mai sus) existau serios pentru Caragiale, nu numai fiindcă nu erau, cum am spus atunci, pervertiți de "cultură", ci și -- în fond e cam același lucru -- fiindcă erau oameni în atingere cu niște realități.

Să revenim la Conu Leonida. Dacă are sufletul pustiu, în schimb e "cult". "Ei! domnule, zice el Efimiței, câte dastea n-am citit eu, n-am păr în cap!" Și-n adevăr, a citit mult -- în calendarele și gazetele de pe vremuri (inferioare celor de azi). El e tipul similiculturii, cel mai caracteristic din opera satirică a lui Caragiale. E atât de "cult", atât de plin de idei, încât îl simțim incapabil de a cunoaște, de a gândi vreo realitate cât de simplă. Așa, de pildă, îl simțim incapabil de a istorisi faptele "revoluției de la 11 februarie", la care a asistat și pe care o admiră. El e lipsit de gustul unui om normal pentru realitate. Ceea ce-ți poate povesti un om simplu, pentru el este imposibil. Pentru el sunt importante "ideile" lui, nu faptele întâmplate. Pentru reținerea acestora nu are nici seriozitatea, nici obiectivitatea necesară. Din fapte nu ia decât ceea ce-i ilustrează ideile, și faptele nu le-a văzut decât conform cu aceste idei. Și nu le poate înșira decât numai în funcțiune de concepțiile pe care ține morțiș să le împărtășească Efimiței. Conu Leonida e atât de lipsit cu totul de realism, fiindcă e rupt total și iremediabil de realitate. Am spus aiurea că e tipul palavragiului. Și-n adevăr, palavragiii vorbesc, dar nu pot povesti.

Dar să facem cunoștință mai de aproape cu "cultura" lui.

Conu Leonida are cultură politică și cultură științifică.

O mostră de cultură pur științifică este teoria nevricozității-curiozității-ideii-fandaxiei-ipohondriei. Ce departe suntem de Jupân Dumitrache și de alte tipuri din Caragiale, care nici idee n-au de geneza și procesul complicat al psihozelor.

Dar în politică cultura lui e și mai bogată. El are, tot din ziare, cunoștințe variate și tot atât de serioase, ca și în psihiatrie, pe care le exprimă cu aceeași stropșire a limbii, semn al nepriceperii lucrurilor și ideilor. Conu Leonida cunoaște istoria contemporană a Europei din care se inspiră în concepțiile sale politice generale și în cele cu privire la patria sa. El apreciază mai ales pe "Galibardi", pe care Papa, ca să-l îmbune, l-a pus să-i boteze un copil ("și-a găsit omul nașul", zice Efimița triumfător și cu umor).

Afacerea cu "Galibardi" și cu încuscrirea cu Papa nu e o simplă glumă. Nimic în Caragiale nu e simplă glumă. Fiecare "haz", de care râde spectatorul, este semnificativ. În aceste vorbe de haz, Caragiale condensează, caricaturizând, stări de suflet și concepții curente. (Aceasta este cauza pentru care hazurile acestea au prins și au ajuns de domeniu public.) "Galibardi" este revoluționarismul ieftin al gloatei patruzecioptiste (în Boborul e un tip care a luat lucrul mai în serios și a făcut parte din cei o mie ai lui Garibaldi), iar botezul copilului Papei este incultura crasă, ori mai degrabă pseudocultura celor cultivați din gazetele lui Rică Venturiano și discursurile lui Farfuride și Cațavencu.

Faptul că Conu Leonida e "republican" -- că adică în el Caragiale satirizează o anumită nuanță a liberalismului român -- nu are importanță, pentru că nici acea nuanță liberală n-a avut vreo însemnătate în istoria țării.

Socotind însă, ca toată lumea, că acesta e înțelesul comediei, au făcut altădată greșeala de a deprecia semnificația acestei comedii.

Importanța ei este cu totul alta. În această comedie Caragiale pune concepțiile curente ale unora și chiar stările sufletești ale noastre ale tuturora în gura unui tip de pe cea din urmă treaptă intelectuală, ceea ce-i permite să dea o formă barocă și cu atât mai pregnantă acestor concepții și acestor stări de suflet.

Definiția republicii -- "nu mai plătește nimene bir", "fieștecare cetățean ia câte o leafă bună, toți într-o egalitate" -- e însuși idealul (dus la ideal) al zdrobitoarei majorități a târgoveților români, care "se nasc bursieri, trăiesc funcționari și mor pensionari", ori au printre ai lor asemenea ființe fericite.

E, cu alte cuvinte, idealul de a trăi din buget, direct sau indirect (de pildă, sub formă de "industrie națională"). E așa-numita "lipsă de inițiativă individuală", e "funcționarismul", e tot ceea ce deplângem de mai bine de jumătate de secol, când voim să facem pe teribilii. E, cu alte cuvinte, idealul românului de a trăi din munca pozitivă, adică productivă a românului. Ceea ce noi dorim mai cu toții, dar n-am exprima atât de simplu și naiv, Conu Leonida, lipsit de orice simț critic, o spune de-a dreptul. Posibilitatea acestei sincerități, acestei formulări a idealului complet, Caragiale o justifică cu dibăcie prin construirea tipului lui Conu Leonida, alcătuit din însușiri pe care tocmai am început să le relevăm în aceste rânduri.

Maxima lui Conu Leonida (când Efimița, mai deșteaptă pentru că e mai naturală, îl întreabă de unde lefi, dacă nu mai sunt biruri), -- așadar maxima lui Conu Leonida: "Treaba statului, domnule: el ce grijă are? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme" --, această maximă nu este, iarăși, o simplă glumă. E concepția noastră a atotputerniciei statului, e sentimentul nostru că statul e părintele nostru, când binevoitor, când tiran, e acea stare de suflet care ne face să-l ocărâm mereu că nu ne dă cât ne trebuie, fiindcă niciodată nu ne ajunge cât ne dă, și care ne face să fim veșnic opozanți (dovadă numărul și tirajul "ziarelor de scandal"), dar, în același timp, "la urnă", să fim veșnic guvernamentali, ca niște copii cârtitori, dar în definitiv fricoși, dacă nu respectuoși față de părintele nostru, în afară de care nu există nici o salvare. E sclavagismul nostru oriental. E sentimentul robului față de stăpân și teoretizarea acestui sentiment.

Când Conu Leonida, zugrăvind Efimiței "revoluția de la 11 februarie", zice: "Să te ferească Dumnezeu de furia poporului. Ce să vezi, domnule? Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, și lume, lume" -- nu e, iarăși, o simplă glumă bazată pe contrastul furie -- paradă. E indicată, se poate zice în chip lapidar, fizionomia "revoluțiilor" noastre, căci noi nu am făcut revoluții adevărate; "drepturile omului" ne-au venit de-a gata; evenimentele noastre mari ne-au fost impuse de presiunea europeană; noi numai le-am făcut primirea -- cu petreceri, cu muzici și "tămbălău". "Fuga" este o iluzie. Realitatea a fost "muzica". Dar noi am crezut, ca și Conu

Leonida, că am făcut "revoluție". Și, corolar, Conu Leonida, ca și toți tovarășii săi din Caragiale, pricepe formele noi exact în măsura în care a luptat pentru ele și, la nevoie, le apără exact cu aceeași "fire" cu care a luptat pentru ele.

Când Conu Leonida zice că, cu "revoluția" noastră, am dat exemplu Europei", Caragiale nu face decât să transpună, rezumând, articolele din ziare de pe vremuri ori proclamația primarului capitalei Dimitrie Brătianu, pe care "Junimea" le-a trecut în dosarul ei și pe care le transcriu în operele lor Maiorescu și dl Iacob Negruzzi ca pe niște modele de beție de cuvinte, unul în Critice, cellalt în Amintiri din "Junimea".

Iar când, trezit din somn de Efimița, Conu Leonida declară că zarva din stradă nu poate să fie revoluție, pentru că nu e voie de la poliție să se tragă noaptea focuri de armă -- nu-i așa că aceasta, cel puțin, pare o pură glumă, ba încă prea exagerată? Cu toate acestea, cine nu știe că atâția revoluționari de-ai noștri nu pășesc la manifestații de stradă (să zicem câteva geamuri sparte), dacă n-au asigurată bunăvoința autorităților? Fără această siguranță, o "revoluție" e întotdeauna un lucru primejdios, în orice caz, îndoielnic prin urmările lui pentru cel care o face. Revoluții (adică, mai exact, răscoale) nu fac fără permisiunea autorității decât golanii. Cetățenii, niciodată.

Și, în sfârșit, când la urmă servitoarea povestește cum Nae Ipingescu ipistatul & Co. au trecut beți trăgând pistoale, și Efimița triumfă, observând lui Conu Leonida că totuși s-au tras focuri de armă, deși "nu-i voie", și când, în sfârșit, eroul nostru răspunde și mai triumfător că acum se schimbă vorba, căci însăși poliția în persoană e aceea care a tras focuri -- nici aceasta nu e o simplă glumă. E concepția noastră că legile sunt pentru oricine, dar nu și pentru autorități, concepție rezultată din alta mai generală, că nu statul cu organele lui e servul cetățenilor, ci aceștia sunt servii statului, concepție care la rândul ei e concluzia logică a celei mai sus-amintită, că statul e bunul nostru tiran al tuturora, care ne dă bursă, leafă, pensie și bătaie, când nu ne purtăm bine, și care ne poruncește să... nu tragem cu pușca în oraș -- interdicție, evident, care nu-l privește și pe el.

Pentru a exprima la ideal această stare de suflet, Caragiale nu putea alege un exemplar mai potrivit decât pe Conu Leonida. Micul funcționar, și încă pensionar, e nu numai sărăcia de suflet, dar atârnând atât de direct și atât de inexorabil de stat, e ființa cea mai indicată să exprime complet sentimentul nostru față cu "statul".

Dar sărăcia de suflet și "cultura" sunt numai condițiile care fac posibilă această exprimare a acestei filozofii. Motorul este egoismul de cea mai joasă specie. Și-n adevăr, Conu Leonida este un pur egoist. Nu numai "leafa" și "pensia" lui, pe care "republica" i le va respecta, nu numai faptul că el visează că nici datoriile nu "ai voie" să le plătești în "republică", dar tot, fiecare cuvânt, fiecare gest al acestui decrepit respiră același egoism.

Dealtmintrelea, toate tipurile lui Caragiale sunt profund egoiste în fiecare

faptă și în fiecare vorbă a lor, afară de Veta (grija ei pentru Rică și Spiridon), de Zoe (accesul de generozitate pentru Cațavencu în clipa când ea-și recâștigă fericirea pierdută) și poate de Zița, care, din acest punct de vedere, e neutră. (Să se observe că tipurile care nu-s nedezmințit egoiste sunt numai de femei. Cetățeanul turmentat e prea inconștient că să poată fi pus la socoteală.)

Acest egoism e scuzabil la Ghiță Pristanda, care are de hrănit "uns'pce" suflete și care ne provoacă compătimire.

Egoismul celorlalți e odios. Și-n adevăr, ceea ce face odioase tipurile lui Caragiale este egoismul lor josnic. Dacă ar reprezenta numai prostia și incultura, și amestecul de "occidentalism și orientalism", tipurile lui ar fi numai comice sau ridicole.

Acest egoism al personajelor este cauza pentru care comediile lui Caragiale sunt mereu o satiră crudă.

În comedii, pagini care s-ar putea caracteriza ca umoristice sunt aproape numai cele consacrate inocentului Catindat și cele consacrate lui Ghiță Pristanda (mai ales socoteala steagurilor). Caragiale nu putea să trateze pe Ghiță Pristanda fără indulgență, pentru că egoismul -- naiv -al lui Pristanda e justificat. Pristanda e un biet nenorocit. Orice concepție morală am avea, simțim că nici noi nu-l putem condamna, fiindcă el e condamnat să facă ceea ce face.

Bineînțeles, Caragiale nu e un satiric din cauza obiectului zugrăvit, ci din cauza firii sale. Dacă era umorist din fire, alegea altă lume, alte subiecte. Dar atunci n-ar fi fost marele istoric al unei perioade din România contemporană, pentru că viciile urâte ale unei societăți nu pot fi tratate umoristic. Criticul unei societăți e întotdeauna un satiric.

Să revenim la Conu Leonida. El e un egoist. Mai întâi, desigur, prin firea sa. Pe urmă, prin toate condițiile în care îl pune Caragiale. Funcționar mic, rupt de realitate, aceasta îi usucă, îi chircește sufletul. Pensionar și bătrân: starea sufletească se agravează. Fricos: reduce lumea întreagă la el însuși.

Frica lui Conu Leonida condiționează "hazul" părții din urmă a comediei. În literatura noastră mai avem un revoluționar fricos. E Clevetici al lui Alecsandri. Dar la Alecsandri, Clevetici e fricos în chip gratuit. Vreau să zic: numai pentru a stoarce un efect comic. La Caragiale frica lui Conu Leonida e o parte constitutivă din psihologia categoriei zugrăvită în această comedie. Conu Leonida, mic funcționar, pensionar, e fricos, pentru că are psihologia arhicitadinului. (Vezi atâtea pagini ale lui Maupassant, unde e vorba de funcționari abrutizați zeci de ani în biroul lor, dezvirilizați etc.) Rupt de natură, cantonat în biroul și mahalaua lui ca un evreu în ghetto, nu se poate condiție mai favorabilă pentru atrofierea a tot ce e viril... Câtă deosebire de un țăran (mai bine de un răzăș socialmente liber) deprins cu natura, cu pădurea, cu dușmănia unora și altora. Un țăran noaptea în pădure e acasă la el. Un biet târgoveț e aproape un Leiba Zibal.

Dar pe lângă toate, Caragiale nu uită să ne arate că Conu Leonida e admirat de Efimița necondiționat, pentru geniul lui. Megalomania lui cultivată în familie (Efimița face parte din acele femei măritate cu genii, care-și "strică" bărbații prin admirație și alintare) pune vârf egoismului lui senil.

Această alegere a tipului complet pentru a exprima o stare sufletească e un procedeu obișnuit la Caragiale. În O făclie de Paști, el a pus în erou și împrejurări tot ce putea produce și exalta frica. În privința aceasta Caragiale e romantic sau clasic. (Atârnă de punctul de vedere.)

Dealtmintrelea, acest om extrem de inteligent și de o inteligență atât de clară, acest abstractor, care extrage esențialul chintesențiind, are în compoziție, și deci în concepție, destule caractere clasice.

În tot ce-a scris, afară de acel roman complet, dar atât de rezumat, care e Păcat, acțiunea se petrece repede. Acțiunea din O noapte furtunoasă și din Năpasta se petrece în câteva ceasuri și într-o odaie. Tot așa acțiunea din O făclie de Paști. Chiar O scrisoare pierdută, cu toate cele trei acte ale ei, ține două-trei zile. Nu mai vorbim de acele mici comedii, care sunt Momentele, numite astfel cu toată dreptatea. Apoi, acțiunea începe de obicei când conflictele sunt aproape de rezolvare, când termenii problemei s-au produs toți. Caragiale redă explozia. Nevoia aceasta de scurtime merge, la el, până la stil. Frazei ample, lungi, complete, el îi preferă notația, stilul telegrafic. (Să se vadă începutul nuvelei Păcat.) Conu Leonida față cu reacțiunea având un singur act, unitățile aristotelice sunt îndeplinite, firește, de la sine. Partea esențială a comediei sunt discuțiile dintre cei doi eroi. Partea a doua, spaima de scandalul din stradă, nu adaugă mult studiului social și psihologic. Dar, fără partea a doua, Conu Leonida nu era teatru. Nu-i vorbă, nici așa nu prea e teatru. E mai mult un "Moment". Încă o dată, cea mai mare parte și cele mai caracteristice din Momente sunt niște mici comedii pentru citit. În ele, totul stă în dialog. Intervențiile lui Caragiale nu sunt cu mult mai insistente decât recomandările pentru actori puse în paranteze în comedii (iar uneori nici atât), mai ales că aceste recomandări sunt adesea foarte copioase și minuțioase: În Conu Leonida are într-un loc aproape o pagină cu petit pentru actori. Conu Leonida e o tranziție între comedii și Momente.

Acest "moment" dat ca piesă de teatru are șaptesprezece pagini. Dar aceste pagini sunt în adevăr, cum se zice, substanțiale.

Am văzut că fiecare "haz" este un rezumat al unor observații asupra societății noastre. Aici episoade neutre nu există, ca în O noapte furtunoasă (amorul Vetei) și în O scrisoare pierdută (amorul Zoei). Aici Caragiale a ales din aspectele vieții numai ceea ce e "caragialesc", ca un biologist care izolează prin coloranți anumite țesături din complicația variată a unui organism.

Și cu toată această selecționare, care presupune o tiranică intervenție în

realitățile obiective, Conu Leonida e poate cea mai obiectivă din comediile lui Caragiale.

Dacă în O noapte furtunoasă am observat, în aprecierea tipurilor, o discordanță între noi și autor, de pildă cu privire la Jupân Dumitrache și mai ales la Rică Venturiano -- aici, între chipul cum e redat obiectul și sentimentul nostru e identitate. Vreau să spun că autorul nu șarjează, nu încarcă tipul cu note pe care cititorul le respinge fie pentru că simte contradicția cu alte note, fie pentru că nu le recunoaște ca aparținând realității, pe care scriitorul o transpune în opera sa.

Această perfecție artistică cere interpreți încercați.

Conu Leonida față cu reacțiunea e foarte greu de jucat. Piesa fiind lipsită de acțiune, de peripeții, neprovocând la început nici o așteptare, neînnodându-se încă nimic multă vreme, lipsită de coloratura ce rezultă din îmbulzeala tipurilor, lipsită de decoruri, dar fiind atât de plină de intenții, arta din ea trebuie relevată întreagă, ca să nu se piardă nici un contur și nici un ton. Și foarte rar a fost jucată mulțumitor.

Mihai Eminescu

Geniu pustiu

Ne propunem să dovedim în rândurile următoare că tipărirea "romanului" Geniu pustiu este o impietate față de Eminescu și o mistificare a publicului.

Geniu pustiu a fost tipărit în ediția Minerva a "autorilor clasici" ca "roman inedit", de către dl I. Scurtu.

Să vedem dacă se poate spune despre Geniu pustiu că este un "roman inedit".

Însuși dl Scurtu arată în prefața sa că acest "roman" e un fragment dintr-o lucrare mai mare intitulată Naturi catilinare. Dar nici chiar acest fragment nu este complet, cum ne spune tot dl Scurtu. Paginile date ca "roman inedit" sunt scrice în 1869, când Eminescu avea nouăsprezece ani. (S-o spunem în treacăt că la vârsta aceasta e cam greu de scris romane...)

De atunci și până la 1883, când s-a îmbolnăvit, Eminescu avea timp să-l publice și nu l-a publicat. Dar nici nu s-a mai ocupat de el vreodată, căci altfel ar fi corectat limba -- plină de ardelenisme și de germanisme -- pe care o scria adolescentul Eminescu, elevul lui Pumnul și al școalelor din Ardeal.

Dar cum era să se mai ocupe de acest "roman", desființat de el înainte de 1872, când a scris Sărmanul Dionis, în care a transportat pagini întregi din acest Geniu pustiu, inutilizând astfel pentru totdeauna fragmentul fragmentar scris la 1869?

Descripția străzii bucureștene și a crâșmei pe o noapte ploioasă, din paginile 3, 4, 5 din Geniu pustiu (ediția 1908), se găsește în paginile 31, 32, 33 din Sărmanul Dionis (ediția Biblioteca Minervei). Tipul lui Toma Nour de la p. 7 din Geniu pustiu se găsește, cu schimbarea numelui Toma Nour în Dionis, la p. 32 din Sărmanul Dionis. Odaia lui Toma Nour de la p. 20 din Geniu pustiu e odaia lui Dionis de la p. 37 din Sărmanul Dionis. Bustul de la p. 30 din Geniu pustiu e bustul de la p. 37 din Sărmanul Dionis. Ochii lui Ioan de la p. 21 din Geniu pustiu sunt ochii tatălui lui Dionis de la p. 38 din Sărmanul Dionis. Palatul din fața locuinței lui Toma de la p. 24 din Geniu pustiu e palatul de la p. 45 din Sărmanul Dionis. Nostalgia trecutului de la p. 33 din Geniu pustiu e exprimată prin aceleași cuvinte de la p. 47 din Sărmanul Dionis etc... Iar aceste pagini trecute din Geniu pustiu în Sărmanul Dionis sunt esențiale. Și trebuie să adăugăm că, pe lângă aceste pagini, Eminescu a mai luat din Geniu pustiu pentru al său Sărmanul Dionis multe pasaje pe care le-a redactat altfel.

Dar mai este încă ceva. Manuscrisul acesta nu numai că este despoiat de o bună parte trecută în Sărmanul Dionis, dar are multe pasaje șterse cu creionul de Eminescu și păstrate de dl Scurtu. Iată câteva notițe prin care dl Scurtu justifică tipărirea pasajelor șterse de Eminescu: a) "Fraza e ștearsă ulterior cu creion roș. Am rețínuto fiind de oarecare interes..." b) "De aici încolo urmează o lungă și ditirambică serie de idei revoluționare, republicane, umanitare și de imagini romantice, șterse ulterior de poet, fie că nu le mai găsea locul în roman. Le reproduc totuși pentru interesul lor biografic." c) "Acest alineat și -- în afară de cel învecinat -- celelalte trei ce urmează sunt șterse ulterior pentru că poetul voia probabil să le înlocuiască. Dar nefiind înlocuite cu nimic și povestirea rămânând dealtminteri trunchiată, le reproduc pe toate." d) "Întreg pasajul... este însemnat ulterior cu creionul de către Eminescu, care a pus observația explicativă "prea lung", ceea ce-i și drept când ne gândim la acest fragment de articol politic... nu-și prea avea locul în roman." e) "Sfârșitul întreg e neclar din pricina cuvântului indescifrabil și lipsei subiectului din ultima frază." (Și totuși, dl Scurtu îl pune!)

Să mai dăm două notițe ca pildă pentru alte procedee curioase de editare a acestui "roman inedit". a) "În text urmează: "Cu bolta ei puternică", cuvinte pe care le-am eliminat fiind de prisos și întunecând fraza." (Așadar, după ce tipărește lucruri șterse de Eminescu, elimină lucruri neșterse.) b) "În text este un adaos inexplicabil care nu se vede unde ar aparține." (Vasăzică, la tipărire s-au făcut omisiuni din cauza încâlciturii textului.)

Acest concept, părăsit de autor, despoiat de ce i s-a părut lui mai bun, cu pasaje șterse, așadar simplu brulion, pe care dintr-o cauză sau alta Eminescu nu l-a pus pe foc, dl Scurtu l-a tipărit în colecția "Scriitorilor clasici" ca "roman inedit" de Eminescu.

Desigur, acest Geniu pustiu poate fi interesant pentru omul de studiu, care vrea să privească în intimitatea procesului de concepție a lui Eminescu. Și tipărirea lui poate fi justificată numai prin dorința de a aduce un serviciu acestor cercetători care nu pot studia manuscrisul la Biblioteca Academiei. Dar un asemenea manuscris se tipărește ca atare, și nu ca operă "inedită" în colecția autorilor clasici.

Dar, în sfârșit, această tipăritură, dacă nu e un "roman inedit" de Eminescu, poate oare servi cel puțin ca piesă pentru oamenii de studii? Dl I. Scurtu ne spune că a corectat punctuația, limba, morfologia și sintaxa. (Bietul Eminescu -- agramat! Și având nevoie de ajutorul altuia ca să iasă în public!... Dar în brulioane cine nu-i agramat?) Deci tipăritura aceasta nu poate dispensa pe cercetător de manuscrisul de la Academie.

Dl Scurtu, într-o privire mai generală asupra Geniului pustiu, ne spune că: "romanul" e slab, "are și defecte multe, chiar -- în fond și în formă", "insuficiența observației psihologice care-i supărătoare, apoi exagerarea evenimentelor și a sentimentelor, repețirile jignitoare, neclaritatea unor

tablouri și încărcarea frazelor cu prea multe frumuseți căutate, artificiale".

Iată-l pe Eminescu un scriitor jignitor, afectat, supărător.

Așadar, Eminescu a fost un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decât X sau Y. Și dacă ne mai gândim că, din cauza acelor Poezii postume (alte brulioane scoase la iveală), ca nici poet nu mai rămâne un mare scriitor, ci unul neegal, când bun, când rău, și uneori detestabil, atunci vom înțelege și mai bine ce nenorocire i s-a întâmplat după moarte mult nefericitului nostru Eminescu.

Cu procedeul acesta -- adică scociorând prin coșul scriitorilor și tipărindu-le încercările neizbutite, pe care ei cei dintâi le știau neizbutite, -- se poate înjosi și ridiculiza orice scriitor din lume. Eminescu n-a voit să fie autorul unui roman. Eminescu n-a tipărit nici un roman. Eminescu s-a încercat în adolescență să scrie un roman și a văzut că nu poate scrie un roman. Nu este o ofensă sângeroasă adusă memoriei lui a-l declara romancier și apoi a-l caracteriza ca romancier care "jignește și supără"? Și dacă am primi acest Geniu pustiu ca "roman inedit", apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume și un pur imbecil, căci ar fi unicul care să aibă în două opere pagini întregi la fel, când se știe că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore!

Cum se explică această îmbogățire cu sila a operei lui Eminescu cu așa-numitele Poezii postume, cu "romanul inedit" Geniu pustiu etc.?

Sunt mai multe cauze. Această dare în vileag a brulioanelor lui Eminescu începe după 1900. 1900 este o dată importantă în istoria noastră politică, socială și literară. În preajma acestei date se întâmplă o mulțime de lucruri, din care nu vom aminti aici decât numai pe cele care ne trebuiesc pentru scopul nostru.

Atunci apare naționalismul în literatură, printre ai căruia reprezentanți vedem o mulțime de ardeleni. Ca un corolar, e întețirea luptei, începută de alții, împotriva literaturii "decadente", venită când apunea eminescianismul, luptă în care se disting prin îndârjire scriitorii ardeleni.

Printre acești ardeleni se pun mai în evidență Chendi (al doilea editor al Poeziilor postume -- primul fusese Nerva Hodoș) și dl I. Scurtu (editorul Geniului pustiu).

Așadar, era vorba de a imprima literaturii un caracter naționalist și a distruge "decadentismul" de origine străină.

Era nevoie, deci, de modele literare mari, impunătoare, cu caracter național și cu tendințe naționaliste. Exista, firește, Coșbuc, dar el era numai unul, și poezia sa, foarte națională, nu era naționalistă. Ar fi fost util, ca auxiliar în luptă, un mare scriitor, ca Eminescu. Poeziile lui Eminescu însă (afară de Satira III și Doina) nu puteau servi naționalismului. Iată ce zice Chendi în prefața Poeziilor populare ale lui Eminescu -- dezgropate și tipărite tot în aceeași vreme, de aceiași oameni:

"Dar notele aceste de romantism, care dealtfel se mențin până la asfințitul

lui Eminescu, din simple ce sunt la început se complică în măsură ce cultura dobândită îi deschide terene mai largi de reflexiune... și care din când în când fatal împing în umbră instinctul național al oricărui poet și îl scot pe oceanul larg al poeziei universale, cum s-a întâmplat și cu Eminescu"... "Influența străină l-a împiedicat pe neobservate a ajunge în deplină dezvoltare în limitele principiilor de artă națională."

Această atitudine față de poezia lui Eminescu, ajuns la apogeu, nu este numai a lui Chendi, ci a întregului curent naționalist de atunci.

Trecem peste curioasa idee de a deprecia poeziile din epoca maturității poetului, adică ceea ce e mai admirabil în Eminescu -- și ceea ce e mai meritoriu tocmai prin caracterul de universalitate al operei lui, care-l pune alături de marii poeți ai lumii, -- și ne oprim asupra acestui deficit de naționalism al poeziei sale.

Chendi, dl Scurtu și ceilalți, naționaliști și ardeleni, deci de două ori naționaliști, caută un remediu la acest deficit și-l găsesc, mai întâi, în opera politică și socială a lui Eminescu, pe care dl Scurtu o tipărește, făcând un real serviciu publicului. Dar trebuia și o operă poetică cu caracterele dorite de ei -- și atunci, cum acești scriitori erau și funcționari la Academie (și aveau la îndemână manuscrisele lui Eminescu), au găsit în hârtiile lui opere mai puțin "universale", opere cu un caracter mai apropiat de ceea ce le trebuia lor.

Am vorbit altădată de Poeziile postume și nu ne mai repetăm.

În Geniu pustiu e mult naționalism și foarte mult ardelenism. (Naționalismul și ardelenismul erau noțiuni aproape echivalente pe la 1900.) Deci Geniul pustiu era foarte binevenit, ca operă cu caracter de propagandă. Dl Scurtu ne spune chiar că pricina pentru care a ținut să tipărească acel roman (plin de părți "supărătoare" și "jignitoare" ca talent) este caracterul lui educativ: "Cu toate acestea, zice dl Scurtu, romanul rămâne o lucrare cu valoarea ei literară prețioasă... prin faptele istorice din care se inspiră, prin tendințele lui naționale sănătoase".

Dar publicarea Poeziilor postume, a Geniului pustiu etc. nu are ca pricină numai naționalismul epocii, ci și altele, secundare, auxiliare.

E, mai întâi, entuziasmul naiv al istoricului literar pentru orice hârtie rămasă de la un scriitor mare cu care se îndeletnicește. E, apoi, ambiția, cam deșartă, de a-ți lega numele tău, de editor și adnotator, de acela al unui mare scriitor. E, după aceea, dorința unei case de editură de a-și îmbogăți colecția de "clasici". Iată o curioasă mărturisire a dlui Scurtu: "Când s-a tipărit ediția I a romanului, nu avusesem timpul să-l studiez mai de-aproape, căci editorul ținea să-l pună la îndemâna publicului cât mai curând și eu îi cedasem definitiv".

Noi ne adresăm aici tuturor caselor de editură, rugându-le să lase pe Eminescu în pace cu Geniu pustiu, să nu-l scoboare atât de mult în ochii celor care nu bagă de seamă că acest "roman inedit" este un brulion din

adolescența lui Eminescu, în care el a șters multe pasaje chiar atunci și din care a luat tot ce a fost bun și a pus în Sărmanul Dionis.

Credem că și cei ce au dezgropat-o ar renunța astăzi la întreagă această literatură "inedită" a lui Eminescu. Astăzi nu mai e nevoie de acea pedagogie naționalistă de atunci, pe care o puteau servi hârtiile din coșul lui Eminescu.

Pe lângă plopii fără soț

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți
-Tu nu m-ai cunoscut!
La geamul tău ce strălucea

Privii atât de des;
O lume toată-nțelegea
-Tu nu m-ai înțeles.
De câte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!

O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.
O oară să fi fost amici

Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară și să mor.

"Aceasta este o veche poveste." E povestea tânărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciene. E "proletarul intelectual", rupt din clasa din care a ieșit, fără relații sociale, înamorat de obicei de la distanță de o fată dintr-o lume subțire, adesea din clasa boierească, pe care o idealizează, ca orice mic-burghez civilizat. E Sărmanul Dionis înamorat de Maria, care apare la fereastra casei boierești, e poetul romantic, înamorat de fata "De la fereastră" (Poezii de Vlahuță) -- mereu fereastra! --, e Dan înamorat de Ana, care-i apare în fiecare zi la fereastra de peste drum etc.

Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvârșită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o "figură de stil". Abia un epitet propriu-zis.

Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de perfecție și de strălucire.

În prima fază, a romantismului imaginativ -- când era influențat puternic de romantismul german (poezie tip: Floare albastră) --, Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat și s-a concentrat.

Epitetul și metafora sunt mijloace cu care imaginația remediază infirmitatea noțiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul și metafora nu adaugă o idee; ele numai concretizează ideea. Iar Eminescu acum posedă știința de a întrebuința substantivul singur cu același maximum de efect ca și când l-ar fortifica prin epitete ori prin comparații. Eminescu reușește acum să pună într-un vers substanța unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sunt încărcate de înțeles și fac în sufletul cititorului explozie de emoții.

Dar la această simplificare Eminescu ajunge și din cauza unei schimbări în concepția sa poetică. În prima fază, el își îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. În prima fază e în poezia sa o comuniune ca natura, un fel de panteism. Fiind, așadar, solicitat spre descripție, trebuia să aibă stilul "imagé". E colorat și în faza ultimă, când subiectul cere prin definiție culoare (descripția și epicul din Scrisori și considerațiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată).

În faza ultimă, Eminescu devine mai puțin atent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altădată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într-o femeie, văzută într-un decor poetic (de aceea poeziile lui pe atunci erau cam compuse). Acum iubește femeia. Conștiința întreagă îi este plină de sentiment. Acum își analizează sensibilitatea cu înverșunare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea.

Dar acest stil este stilul clasic. Acum romanticul Eminescu -- romantic în această fază prin subiectivism exclusiv și prin concepția vieții -- ne dă priveliștea rară a unui poet care emoționează, hipnotizează și transportă prin versuri scrise în stilul clasic.

Dar nu numai mijloacele de expresie sunt simple în strofele de mai sus, ci și ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoșteau, numai ea nu-l cunoștea; dacă i-ar fi dat o zi din viață, i-ar fi fost de ajuns... sau măcar să fi fost "amici" o oară, să se "iubească cu dor" și să moară!...

Aceste idei sunt nu numai simple. Sunt și banale, iar unele, și mai ales "o oară și să mor", sunt chiar vulgare. Ultima este luată parcă de-a dreptul din Dorul inimii.

Și atunci, pentru ce este atât de frumos? E frumos tocmai prin simplicitate. E frumos pentru că aceasta e în esența lui amorul tineresc. E frumos ca și vechile recuzite ale poeziei: "luna", "izvorul" și "filomela". E frumos prin banalitate. E frumos prin naivitate. E frumos prin curajul candid al lui Eminescu de a spune aceste lucruri eterne, banale, simple și naive.

Dar pentru a realiza această simplicitate -- mai greu de realizat decât orice altă manieră -- îi trebuiau lui Eminescu mijloace care se întâlnesc rar, îi trebuia puterea adâncă de simțire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte și al unei misterioase corespondențe între sunete. Existau cuvinte și sonorități unice, care să redea ceea ce a voit el -- și Eminescu le-a găsit. În rezervoriul inconștientului său s-a închegat exact muzica aceea, care putea exprima mai bine iubirea tuturor visătorilor între douăzeci și treizeci de ani...

Și astfel, cuvintele și ideile simple și banale au căpătat noutatea primei lor zile de creație -- cum devine nou și unic cuvântul "te iubesc", când îl spune bărbatul pentru prima oară femeii iubite.

În aceste versuri, numai o singură expresie nu e proză curată: "pe lângă plopii fără soț". Și nu e, fiindcă e descripție. Iar aceste câteva cuvinte evocă o epocă și un mediu. E viața de altădată, patriarhală. E un decor atât de potrivit pentru sentimentalitatea asta simplă și eternă și pentru împrejurările pe care ni le evocă Sărmanul Dionis, Dan, Din durerile lumii. Și un decor poetic prin definiție, pentru că, oricum s-ar defini poezia, ea este în ultimul rezumat întoarcerea spre natură, refugiu din complicația civilizației și a cugetării reflexive.

Dar pentru ce anume "fără soț"? Pentru ce această indicație și precisă și vagă? "Fără soț" e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întâi, e vag, și apoi pentru că, în comparație cu aceea ce e "cu soț", evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii.

În faza lui ultimă și strălucită, Eminescu întrebuințează cu precădere epitete morale. Cuvinte ca "sfânt", "dulce" etc. sunt frecvente și se găsesc repetate de la o pagină la alta. Aceste epitete sunt uneori comune și banale -- cum am văzut că banale și comune sunt de multe ori și noțiunile, și ideile. Vom repeta aici același lucru ca mai sus: Eminescu a știut să dea o noutate și o forță incomparabilă poeziei generale și universal umane, conținută în astfel de epitete.

Iar faptul că în această fază întrebuințează cu predilecție epitete morale decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conștiința sa asupra lumii externe, aceasta din urmă având acum pentru poet tot mai mult rolul de expresie a emotivității sale.

Trecem la partea a doua a poeziei. În prima parte a vorbit tânărul romantic timid și modest, Dionis și mai ales Dan și Radu.

În partea a doua, imediat după acel "să mor", din Dorul inimii, apare cineva atât de excepțional! Un Supraom. Procedeul de compoziție are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care, după primele două strofe (un tânăr iubește o fată, fata iubește pe altul etc.) anume banale și naiv-prozaice, urmează sfâșietoarea strofă: "Das ist eine alte Geschichte". Întocmai așa și la Eminescu, partea primă servește ca piesă de sprijin părții

a doua și o înalță.
În adevăr, după tânărul care suspină la poarta Ei în zâmbetul vecinilor -- apare Hyperion, încă și mai mândru decât în Luceafărul, conștient de superioritatea lui până la grandomanie (care-i șade atât de bine lui HyperionEminescu și care ne consolează de suferințele acestui om, simțindu-ne feriți să știm că el își dădea bine seamă cine este):

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmurai măreț

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi.

În partea întâi ideile și cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, și totul s-a schimbat. În partea primă fraza era curentă, simplă, ușor de înțeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată până la obscuritate. Un singur lucru comun: cu tot avântul imaginației, stilul e tot simplu, alcătuit din părțile esențiale și principale ale vorbirii: substantive și verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conținutul ei, începe printrun fel de orchestrație alcătuită din sonoritatea unor anumite sunete diseminate de-a lungul versurilor și concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei "Dându-mi din ochiul tău senin", una din strofele cele mai armonioase din Eminescu.
Și acum strofa cunoscută:

Căci te iubeam cu ochi păgâni
Și plini de suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți,

- care exprimă puterea sentimentului ce era să prezideze la imortalizarea acestei moderne Beatrice; care formează tranziția la partea a treia a poeziei, tranziție întemeiată pe contrast (dispreţul din partea a doua față cu pasiunea din strofa aceasta) și care, în același timp, ne lasă să vedem că sufletul Demonului s-a înmuiat la amintirea pasiunii de altădată.
(Nicăieri poate Eminescu n-a exprimat cu atâta putere pasiunea iubirii -- decât doară în versurile din Te duci...:

Și te uram cu-nverșunare,
Te blăstămam, căci te iubesc.)

"Te iubeam cu ochi păgâni" dă minunat înfățișarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii și civilizației -- a amorului sexual, identic sie însuși de-a lungul vremii, din caverne până azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mândrie masculină. Și încă cu o mai superbă mândrie îi spune că acești ochi păgâni i-au lăsat lui "din bătrâni, părinții din părinți" -- că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generațiilor înaintașe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în Scrisoarea IV. "Părinții din părinți" de aici e transcripția analist-psihologică a celebrei metafizice. Eminescu își exprimă aici sentimentul iubirii în lumina și din punctul de vedere al acelei teorii. "Vocea speciei" din celebra metafizică este un adevăr, dacă prin acest termen se înțelege acumularea ereditară în sentimentul iubirii sexuale. În adevăr, toate iubirile tuturor ascendenților unui om vorbesc în iubirea lui. Iată pentru ce se poate spune că în iubire se agită și strigă cineva mai mare, mai puternic decât individul actual -- ceva anterior și superior lui.

Dar iubirea aceasta a fost! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline de o indiferentă oboseală -- partea a treia a poeziei:

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeță capul tău
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le sameni tuturor
La umblet și la port
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.

La sfârșitul Luceafărului se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici, nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifraza prin care Eminescu declară că iubirea e moartă -- "căci azi le sameni tuturor la umblet și la port" -- conține o admirabilă observație. Când o iubea, ea era un exemplar unic, făce parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul când iubește cu fetișism. Când însă iubirea a încetat și iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s-au întors în liniștea morții și toți acei “părinți din părinți”, care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, din “păgâni și plini de suferinți”, au devenit “un rece ochi de mort”, căci Eminescu nu uită să

concretizeze cele două stări contrare, prin aceeași imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăvește numai pe sine, o zugrăvește și pe ea.

În cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate și în același timp cu nuanța de melancolie a lucrurilor defuncte.

Strofa ultimă, care din punct de vedere logic e o concluzie, poate necesară:

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ,

cu toată frumusețea ei, cu toată sonoritatea ei (mai ales din versul al treilea), realizată prin aceleași mijloace ca și în strofa "Dându-mi" etc., ni se pare de prisos, căci din punctul de vedere al logicii sentimentelor poezia trebuia să se isprăvească în momentul culminant (și ca sentiment și deci și ca compoziție), la versul "C-un rece ochi de mort", mai ales că ideea din această strofă ultimă e conținută în strofele care alcătuiesc partea a doua a poeziei.

George Coșbuc

Vara

Vara e poezia cea mai lirică din toată opera lui Coşbuc.

Şi cea mai frumoasă. Dar acest adaos e pleonastic. Lirismul, după unii, dă măsura frumuseţii în orice gen literar. Un lucru însă e sigur: o poezie, cu cât este mai lirică, cu atât e mai poetică.

Impresia de vară o dă Coşbuc în acest imn prin câteva trăsături, alese cu un superior sumţ artistic din diversitatea aspectelor naturii.

Din cele trei strofe ale poeziei, două conţin elemente descriptive, având fiecare o altă "temă", iar a treia este pur lirică -- concluzia sentimentală a celorlalte, izbucnirea inimii în faţa măreţiei şi eternităţii naturii.

Primul aspect al "verii" lui Coşbuc:

Priveam fără de ţintă-n sus -
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaş cu fruntea-n soare,
De pază ţării noastre pus.
Şi ca o taină călătoare,
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare
Şi tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.

Aşa se vede din toată Moldova muntele care urmăreşte pe călător cu silueta lui îndepărtată şi misterioasă, de la izvoarele Ceremuşului până la Cetatea Albă, cum spune Cantemir -- muntele moldovenesc prin excelenţă, cântat de Asachi, Russo, Vlahuţă, Hogaş şi de atâţia alţi "amanţi ai naturii". Cea mai puternică impresie însă a Ceahlăului a dat-o ardeleanul de la Năsăud, "moldovan" şi el, s-ar putea zice, din cealaltă parte a "muntelui", Ceahlăul şi Năsăudul făcând parte din aceeaşi regiune geografică şi dialectală a României nordice.

Coşbuc însă a redat "Ceahlăul la apus", de dincoace, probabil din valea Moldovei.

Strofa consacrată Ceahlăului e mai mult sugestivă decât picturală. Ea evocă puternic priveliştea pentru cel care a văzut-o şi a iubit-o -- şi spune mai puţin aceluia care nu o cunoaşte. Versul: "Într-o sălbatică splendoare",

cu care se începe imnul, redă prima impresie a oricărui privitor: muntele în lumina orbitoare a verii. Cu acești termeni abstracți, care nu dau imagini precise și nu limitează, Coșbuc reușește să evoce priveliștea măreață a muntelui. Cuvântul "splendoare" evocă albastrul infinit al cerului, reflexele strălucitoare ale stâncilor în lumina soarelui de vară. Cuvântul "sălbatic" recheamă în minte aspectul haotic al munților, formele apocaliptice ale Ceahlăului și ceea ce are el inaccesibil și inospitalier. Dar puterea evocatoare a acestor doi termeni simpli vine din juxtapunerea lor. Impresia puternică se datorește însumării psihologice a înțelesului lor. Iar sonoritatea dură a acestor două cuvinte (sălb, splend) redă și ea duritatea stâncilor abrupte, aspectul de cataclism al Ceahlăului, văzut în lumina crudă a soarelui de iulie.

După acest vers, care redă prima impresie a privitorului: imaginea muntelui, cum s-ar zice, fără nici o contiguitate, urmează versul: "Departe-n zări albastre dus", care redă impresia imediat următoare, aceea a situării primei imagini, ca să vorbim pedant, dar exact.

"În zări albastre", și nu, la singular, "în zare", fiindcă șirurile multe de munți, dintre Ceahlău și noi, care parcă ar vrea în zadar să-l ascundă, sunt tot atâtea margini ale orizontului, pe care se sprijină bolta cerului. Sentimentul îndepărtării e și mai pronunțat astfel, cu atât mai mult, cu cât această mulțime de zări evocă și ceața albastră a depărtărilor mari, care estompează muntele și-l fac mai formidabil și mai îndepărtat. La acest sentiment contribuie și ritmul versului. Cele patru accente ale lui, toate principale și aproape coincizând cu sfârșitul cuvintelor, ne permit să citim: "de pŕr, te-n zări, albŕ, stre důs" -- ceea ce "duce" imaginea muntelui tot mai în fund, cu fiecare "picior" al versului --, mai ales că rima, fiind masculină, silaba ultimă accentuată aruncă parcă cât mai departe imaginea conținută în vers. Ideea din versul acesta și ritmul lui îi dau apoi și un însemnat coeficient afectiv: melancolia depărtării misterioase.

După imaginea limitată a muntelui din versurile de până aici, imaginația poetului e deviată către un alt proces intelectual: compararea imaginii date cu o alta. Coșbuc compară muntele cu "un uriaș cu fruntea-n soare,/ De pază țării noastre pus", cu care ocazie mai aruncă o notă de pitoresc. S-ar putea spune că aici, o cunoștință geografică substituindu-se impresiei directe, avem de-a face cu un deficit de poezie. Dar această cunoștință e atât de simplă, atât de puțin abstractă și sentimentul că acest staroste al munților își păzește țara și neamul e atât de natural, încât acest element adăugat nu ni se pare distonant.

Restul strofei completează imaginea muntelui prin adaosul unui incident caracteristic, care face tabloul mai concret și ne dă în același timp senzația puternică a amorțirii naturii în căldura caniculară a verii:

Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin

Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare!

"Ca o taină călătoare", pentru că nourașii albi și străvezii, care se opresc cu capul în Ceahlău în zilele de vară, au ceva ireal și pentru că vin nu se știe de unde, din necunoscut, din adâncimile cerului infinit.

Imobilitatea, lenea nourului ostenit de căldura verii e redată și prin ritmul versului: "Pluteŕ-n tr-acčst, imčns, seněn" -- în care, iarăși, toate accentele sunt principale și cad toate mai exact decât în versul analizat mai sus, pe sfârșitul cuvintelor, făcând din el versul maxim al strofei și al întregii poezii. Acest vers, nu numai că-ți îngăduie să-l citești cu cadența care redă lenea nourului, dar chiar te silește să-l scandezi astfel, din cauza acelei coincidențe a accentelor lui, toate principale, cu sfârșitul cuvintelor. Afară de versul acesta și de cel care îndepărtează Ceahlăul în fundul țării, numai un singur vers mai are în strofa asta patru accente principale, care însă, necăzând pe sfârși¬ tul cuvintelor, permit acelui vers să fie mai scurt, ori mai repede. Acum este sigur că Coșbuc n-a cugetat la toate acestea. Procesul intelectual a fost inconștient -- cum inconștient a tradus dl Sadoveanu în sonorități și în ritm sunetul și ritmul fatal al râului în fraza: "Moldova curgea lin în soarele auriu, într-o singurătate și-ntr-o liniște ca din veacuri".

Actul creației poetice arată mai bine decât orice cât e de complex sufletul omenesc și ce rol are inconștientul în viața sufletească. Când a scris "sălbatecă splendoare", Coșbuc avea în conștiință numai aspectul naturii, dar când i-au răsărit în minte cuvintele care să redea noțional acest aspect, i-au venit, fără să știe, cuvinte nu numai proprii, dar și cu o sonoritate adecvată. Și tot așa, în versul consacrat imobilității nourului, i-au venit, prin jocul delicat al inconștientului, cuvinte care nu numai că zugrăveau spectacolul, dar încă, prin accentele lor, completau pictura. (O astfel de sensibilitate a aparatului psihic nu are nevoie de "vers liber" pentru "mulajul" stărilor sufletești.)

Coșbuc își încheie strofa făcând să vibreze, deodată, de poezia verii, tot spațiul dintre noi și muntele îndepărtat:

Și tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.

"Tot văzduhul", până la zenit și până la Ceahlău, pentru că păsările se aud, tot mai departe și mai departe, tot altele și spre toate zările, că parcă văzduhul însuși cântă. Observăm că versul întâi are o binevenită greșeală de accent, care trece neobservată și care-l face mai repede; iar versul al doilea are numai două accente principale. Ritmul, aici vioi, e și acum adecvat fondului.

În strofa a doua, poetul își întoarce privirile spre pământ și zugrăvește al doilea aspect caracteristic al "verii" sale:

Privirile de farmec bete

(vers cam nenorocit din cauza ultimului cuvânt, ba poate și a penultimului)

Mi le-am întors către pământ -
Iar spicele jucau în vânt,
Ca-n horă dintr-un vesel cânt
Copilele cu blânde plete,
Când saltă largul lor vestmânt.

(comparația e fericită în sine, pentru cine ține minte cum "joacă" spicele pe lanuri, și are funcțiunea de a anticipa asupra tabloului care urmează -- și de a amesteca și mai intim natura și omul, adică cele două elemente ale verii din această strofă):

În lan erau feciori și fete
Și ei cântau o doină-n cor.
Juca viața-n ochii lor
Și vântul le juca prin plete.

(amestecul naturii și al omului, reducerea la unitate a impresiei de la natură și de la om se face prin repetarea noțiunii de joc: juca totul, și spicele, și vântul de plete, și viața-n ochi. Și să se observe cum joacă, prin ritmul lor, și înseși aceste patru versuri).

Miei albi fugeau către izvor
Și grauri suri zburau în cete.

În partea aceasta a poeziei, viața palpită cu putere

("jocul" este exces, lux de viață) pe toate treptele sale, în holde, în vietățile de pe pământ și din aer și în om.

În această strofă Coșbuc și-a concentrat esența idilelor sale. Ceea ce este aici muzica vieții, în idilele propriu-zise e materializat, particularizat, coborât, s-ar zice, la realitatea practică, zilnică. Omul din această strofă nu pune o pată pe natura splendidă din strofa primă. Cu ajutorul lui Coșbuc, omul reușește chiar să adauge o notă la poezia naturii, confundându-se în frumusețile ei. Entuziasmul dureros al inimii strânse de "sălbatica splendoare" a infinitului nu suferea nici o scădere în strofa idilică. Același sentiment de contopire cu natura. Aceeași renunțare la propria-i individualitate a omului când se simte murind. Sentimentul morții este concluzia afectivă a iubirii de natură și a confundării cu ea, și strofa care urmează, ultima, e concluzia firească a celorlalte două:

Cât de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu! Ca o virgină!
Cu umblet drag, cu chip iubit!

(viziunea naturii ca o virgină, "cu umblet drag" -observați elementul senzual -- este o intuiție adevărată. Natura și femeia, iubirea și moartea sunt înrudite. Acest adevăr banal nu mai are nevoie de dezvoltare).

Aș vrea să plâng de fericit
Că simt suflarea ta divină,

Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină
(plină de o fericire dureroasă, simțită printr-o concepție naturalistă și panteistă)
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei și-o să mă-ngrop și eu!
O mare e, dar mare lină.
Natură, în mormântul meu
E totul cald, că e lumină.

Vara este triumful soarelui în poezia lui Coșbuc și în poezia românească. Dar Vara are un caracter aparte în opera lui. Numai strofa a doua are analogii cu restul acestei opere, cu toate că poezia din această strofă este atât de deosebită de cea din idile prin idealizarea realității, prin emoția ei muzicală, pe care nu o dă niciodată pictura ori acuarela din idile. Strofa ultimă, care ar fi să exprime optimismul lui Coșbuc, nu are deloc a face cu poeziile în care el își exprimă "concepția" vieții. În acele poezii, Coșbuc dă sentințe, reguli pentru conduită, se adresează voinței, face filozofia energiei în luptă ori a resemnării stoice. Aici e altceva; e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viață și în moarte, e (dacă putem da acest nume unei astfel de stări sufletești) optimismul unui om care se simte o parte din natură, pe care o concepe maternă, inconștient de cruzimea ei ofensatoare. Iar în strofa primă, unde acest mare pictor de peisaje a dat "pagina" lui cea mai frumoasă, tot atât de frumoasă ca cele mai alese din Eminescu, el și-a schimbat cu totul viziunea și atitudinea obișnuită.

Nu mai pictează, ci evocă. Versurile din acea strofă au o rezonanță puternică; "notele armonice" vibrează încă multă vreme după ce sunetul fundamental a încetat. Aș spune că în strofa aceasta Coșbuc e aproape de Eminescu, dacă n-ar fi o deosebire esențială: la Eminescu natura este expresia emoției lui, Eminescu transformă natura în propria-i substanță și, în hipertrofia personalității lui, el tinde să acapareze universul. În Vara, din contra, Coșbuc se pierde, se dizolvă el în natură.

În orice caz, vibrația cea mai puțin deosebită de eminescianism din Coșbuc este emoția din Vara.

Ion Creangă

Țăranul și târgovățul

Opere complete ("Ostașul român", Cernăuți) e o ediție frumoasă, îngrijită cu multă dragoste și din venitul căreia un obol este destinat unui bust al lui Creangă la Cernăuți.

Această "ediție completă" ni se pare prea completă, și nu așa cum a voit-o Creangă, care și-a pregătit ediția înainte de a muri -- ediția de Iași, mai bogată și ea decât a voit-o el, executorii mai adăugând ceva peste gândul lui, și nici într-un caz mai săracă.

De o bucată de vreme, dintr-un zel prea mare, dintrun fel de nevoie de tonalitate, scriitorii noștri morți sunt îmbogățiți prea mult și cam cu de-a sila. Am protestat adesea împotriva acestei generozități, cu ocazia unor ediții ale lui Eminescu, ale lui Caragiale și ale altora.

E un fel de epidemie de "opere postume", care de cele mai multe ori sunt numai postume, dar nu și opere.

Să cercetăm această ediție completă. Mai întâi, bucăți cu paternitate îndoielnică. În ediția de față, ca și în altele, se tipăresc versurile intitulate Oltenii în Iași, răspândite pe vremuri în public și despre care ni se spune într-o notă, pierdută în sutele de note de la sfârșitul volumului, că se atribuie lui Creangă, deși se crede că sunt de Miron Pompiliu. Atunci de ce se tipăresc aceste versuri în șir și la fel cu alte bucăți, mai cu seamă că, dacă se vor fi potrivind cu politicul Creangă, nu se potrivesc deloc cu poetul Creangă, care, în arta sa -- întrupare și expresie a atitudinii țăranului român din Humulești de pe acea vreme --, are altă atitudine, alt ton în materia aceasta, și anume atitudinea și tonul din Moș Nichifor Coțcariul: un dispreț distant și îngăduitor. Și tot cu îndoieli asupra paternității se tipărește aici și articolul Misiunea preotului la sate.

Apoi "postume": Calicul de la Tălpălari, o istorie oarecare, fără subiect popular, am zice fără subiect "Creangă", e scrisă de un domn care ar fi auzit-o din gura lui Creangă cu câteva zile înainte de moartea scriitorului. Și, în adevăr, se vede bine, bine de tot, dar de tot, că nu e scrisă de Creangă. Dar Creangă e Creangă prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său. E, în adevăr, proprietatea cuiva, chiar când e redactată de altul, o idee, o teorie, dar nu o bucată literară (mai ales când și întâmplarea e un fapt întâmplat). "Poveștile" lui Creangă sunt ale lui Creangă nu prin subiect, prin "istorie" -- care sunt ale tuturora --, ci tocmai prin forma dată de el. E atât de clar lucrul acesta...

Făt-Frumos, fiul Iepei ar fi să fie o "postumă". (Şi dacă ar fi, ar trebui indicat acest lucru.) Dar povestea nici nu e isprăvită măcar.

Noi am văzut pe vremuri la un anticar manuscrisul acestei poveşti şi nu l-am cumpărat, nu numai pentru că preţul era mai presus de resursele unui student, ci pentru că nu prezenta nici un interes estetic. Acum ne pare rău, căci, dacă am fi ştiut ce rol o să aibă, făceam sacrificii şi-l confiscam.

Noi credem că Creangă nici n-a avut de gând să isprăvească această poveste şi s-o tipărească. Din toate poveştile lui, aceasta e singura unde întreg conţinutul e numai miraculos. În toate celelalte, adevărate nuvele din viaţa de la ţară, miraculosul e secundar şi de multe ori e un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor şi vieţii lor sufleteşti. În Făt-Frumos, fiul Iepei e numai miraculos şi bucata nu are valoare decât numai pentru limbă, dar o valoare inferioară, chiar şi din acest punct de vedere, faţă de alte poveşti, fiindcă puţinătatea fondului se traduce în puţinătatea limbii (observ în povestea aceasta muntenisme, datorite probabil zeţarului bucureştean, căci Făt-Frumos, fiul Iepei a fost tipărit în Convorbiri literare, din 1898, când această revistă se mutase la Bucureşti. Mai observ cuvântul "milă" în loc de "poştă").

Apoi să se bage de seamă că, de când începe să scrie Amintirile, Creangă nu mai scrie poveşti. De atunci n-a scris decât Cinci pâini, care nu e poveste, ci o snoavă sau, mai just, rezolvarea unei probleme de aritmetică într-o anecdotă cu scop moral. După faza poveştilor, de când începe să scrie Amintirile, Creangă se simte mai scriitor, nu mai "spune poveşti" -- poate i se pare că aşa e mai serios şi mai "literat" (acum scrie şi o piesă de teatru!). Poate... Cine ştie? Fapt e că în activitatea lui observăm două faze, şi în faza a doua nu mai pune la contribuţie miraculosul.

Făt-Frumos, fiul Iepei trebuie să fi fost un manuscris vechi părăsit de Creangă sau, dacă e mai nou, un manuscris la care totuşi a renunţat, genul conţinutului lui nemaifiind în preocupările sale, ori considerându-l deja, prea copilăresc.

Ediţia cuprinde şi istorioare instructive ca Acul şi barosul, Inul şi cânepa etc., luate din cărţile de citire pentru şcolile primare, alcătuite de Creangă în tovărăşia altor institutori.

Creangă a scris aceste istorioare nu ca poet, ci ca pedagog, cu un scop pur didactic, începător de didactic! E ceva voit, combinat, şi nu acel joc al inteligenţei şi imaginaţiei, care este arta. Inferioare, din acest punct de vedere, şi mult inferioare, sunt "poeziile" lui Creangă, scoase din aceleaşi cărţi de citire, scrise copilăreşte pentru copii, de un om care nici n-a fost poet în versuri:

Clopoţelul de la gară
Dând semnalul de pornire
Toţi în grabă alergară,
Toţi cu toţi într-o unire.

Cum pot fi literatură niște bucăți scrise anume pentru a instrui și educa pe băieții din școlile primare?

...Și mai ales literatură a lui Creangă! Frumusețea supremă, sau ceea ce e suprem în frumusețea operei lui Creangă este perfecta ei inutilitate. (De aceea bucăți atât de bine și de viu scrise ca cele două despre Moș Ion Roată, unde argumentează ori combate ceva, nu pot sta pe primul plan al operei sale.) El nu vrea să dovedească nimic în bucățile sale cele mai bune, cum sunt Amintirile și Moș Nichifor Coțcariul. Și dacă din povești rezultă morala, pedeapsa celor răi etc., nu e vina lui...

Puținele expresii sunt și defecte. Când vrea ceva, atunci acela care scrie nu mai e țăranul din fundul sufletului lui, ci târgovățul, uneori institutorul. Critica gramaticii lui Măcărescu e o pată în Amintiri. Aici nu vorbește artistul, ci institutorul care combate și vrea să dovedească. (Dar năuceala penibilă a lui Davidică cu gramatica e artă, căci e vorba de o scenă prinsă din realitate cu mult adevăr și mult haz.)

Tot ce e orășenesc în Creangă e inferior. Mai întâi, pentru că este ceva eterogen concepției și expresiei generale a operei (tot așa expresiile neaoș populare din Creangă ar distona vulgar în scrisul lui Maiorescu); și al doilea, pentru că orășeanul Creangă era un mahalagiu. Când țăranul din el, care rămăsese intact în fundul sufletului său și pe care-l putea evoca în ceasurile mari, apărea stăpân în conștiința lui, alungând în chip radical pe mahalagiul de formație mai recentă -- atunci Creangâ era nu numai un mare artist, dar și un spirit de o finețe neîntrecută și în adevăr aristocrat -- aristocratismul unei clase vechi, așezate, cu tradiții și datini, cum erau țăranii din Humulești din mijlocul veacului trecut.

Din acest punct de vedere, petițiile lui la autorități, articolele lui, o parte din scrisorile lui, puse în "opera completă" ca parte integrantă a ei, strică, cu hotărâre, impresiei estetice.

Noi credem că Creangă trebuie ferit de orice pagină rămasă pe urma lui care se datorește târgovățului din el, când aceste rămășițe sunt în adevăr rămășițe, și nu bucăți pe care el le-a scris ca artă și a înțeles să le pună în opera sa de artă și deci suntem siliți să le primim ca atare.

Dacă cumva avem dreptate, atunci tipărirea versurilor intitulate de editori "Satirice (versuri inedite)" -- triumful mahalagiului din Creangă -- este o mare greșeală.

Azi am bani, azi am parale,
Azi de lume joc îmi bat,
La cazin și-n tribunale
Sunt primit și-mbrățișat.
. . . .
Onorabili și cochete,
Eu cunosc a voastră sete

și tot așa mai departe... Acesta e omul care a scris vorbirea epică și

evocatoare de plaiuri și de vremuri a lui David Creangă din Pipirig?

Aceste "Satirice" ne arată spiritul unui mahalagiu la cafenea și ne lasă să ne închipuim ce-ar fi fost, poate, Dragoste chioară și amor ghebos. Dar din lista personajelor piesei și din numele lor, ca și din pagina rămasă, ne putem face o idee de acea piesă de "teatru". A, dacă țăranul din Creangă ar fi zugrăvit mahalaua (domeniul atât de plicticos de mult exploatat de scriitorii noștri), ar fi fost foarte interesant. Dar, pe cât se pare, nu țăranul, ci mahalagiul satiriza mahalaua. Fără îndoială, ca document sufletesc ar fi fost și această piesă interesantă. Pagina de manuscris cu Dragoste chioară și amor ghebos era de vânzare alături de Făt-Frumos, fiul Iepei la anticarul de care a fost vorba mai sus.

Firește, dacă l-am feri de operele pe care nu le-a voit să le lase ca literatură, ar mai rămânea la pasivul lui, răspunzător de ele, numai acele pasaje datorite târgovățului, atât de puține, care sunt în opera tipărită de el în revistele literare.

Desigur, pentru studiul lui Creangă și pentru biografia lui, e binevenit totul. Dar e nevoie oare ca aceste documente să fie trecute în opera lui literară?

Și fiindcă a venit vorba de biografia lui Creangă -- și fiindcă multe bucăți din ediția aceasta nu pot avea, sperăm, nici pentru editori, decât un interes biografic (scrisori, petiții, demisii etc.) -- ne întrebăm întru cât avem nevoie și de biografia lui de orășean, la care se raportează toate aceste documente biografice? Biografia aceasta ne poate satisface o curiozitate comună, explicabilă, legitimă chiar, când e vorba de scriitori scumpi nouă, dar nu ne explică nimic din opera lui Creangă, pentru că opera lui e, tocmai, în afară de viața lui de orășean, s-ar putea zice că e contra vieții lui de orășean.

Biografia, câtă ne trebuie, pentru explicarea operei lui, e în Amintiri. Iar biografia aceasta, în partea ei esențială, care a condiționat pe scriitor, fiind a oricărui copil de țăran din Humuleștii de-atunci, s-ar putea completa cu reconstituirea vieții din vremea aceea din Humulești și cu evocarea pitorescului naturii din valea Ozanei.

Autorul profund -- demiurgos -- al operei lui Creangă e poporul; concepțiile lui Creangă sunt ale poporului; al lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naștere. Opera lui Creangă nu datorește nimic incidentelor biografice ale orășeanului din el, decât câteva pete (efect rău) și (efect bun, dar indirect) nostalgia după Humulești, care e un factor al poeziei lui. Dacă știm, pur și simplu, că a fost un transplantat fără cultură, știm tot ce ne trebuie din biografia lui de târgovăț, ca să-l putem înțelege în totalitatea lui.

Dacă pentru cercetători e interesant tot ce-a rămas de la Creangă (ca și "postumele" lui Eminescu), pentru plăcerea estetică paginile "postume" ale lui Creangă sunt, toate, dăunătoare. Creangă apare mai mic; apare, apoi, impur. Și e nedrept să se dea aceste pagini ca opere ale lui, laolaltă cu celelalte.

Ce-ar zice el dacă s-ar trezi și ar vedea astfel de ediții, el care a cunoscut torturile autocriticii și autocorijării, cum dovedesc manuscrisele lui chinuite, în care se vede atât de bine lupta pentru tot mai frumos, luptă care constă mai ales în înverșunarea țăranului din el de a curăți manuscrisul, cu deosebire în privința limbii, de imixtiunea târgovățului.

Din cele de mai sus, nu urmează că, dacă ar fi să recomandăm o ediție a lui Creangă, din câte există azi, n-am recomanda-o pe aceasta. Am recomanda-o, desigur, pentru că e mai exactă decât altele. Mai exactă -- nu exactă.

Alexandru Macedonski

La moartea lui Alexandru Macedonski

Moartea lui Macedonski a pus din nou la ordinea zilei eterna întrebare dacă acest om a fost sau nu un mare poet. Aproape toți cei care au scris cu acest prilej s-au încercat să-l reabiliteze ca scriitor, iar dl Karnabatt, în dorința de a-l reabilita și ca om, a căutat să-l absolve de vina că a atacat pe Eminescu nebun.

Dl Karnabatt spune că Macedonski i-a mărturisit cândva că mult citata și exploatata epigramă a scris-o fără să știe că Eminescu e bolnav, fără intenția de a o publica și că a fost tipărită de Teleor fără știrea și învoirea autorului.

Se poate, dar e greu de crezut. În epigramă se spune că "un X pretins poet acum s-a dus pe cel mai jalnic drum; l-aș plânge, dacă-n balamuc" etc... Cum? Macedonski nu aflase că Eminescu e nebun? "Drumul jalnic" pe care s-a dus "acum" pretinsul poet, "balamucul" sunt simple figuri de stil? Și numai o coincidență nefericită cu îmbolnăvirea lui Eminescu este cauza oprobriului sub care a zăcut Macedonski?

Dar, la urma urmei, nouă ni se pare că în jurul acestei epigrame s-a exagerat în toate chipurile.

Nu se poate face o vină capitală lui Macedonski că a scris-o. Artiștii de obicei sunt oameni reci și chiar răi, mai ales invidioși și, din cauza invidiei, nedelicați. Istoria anecdotică a literaturii este plină de ciocnirile ridicole și antipatice dintre acei care "pun steaua să zboare" și "se îmbată de scântei din stele".

Și atunci, de ce atâta indignare pentru epigrama lui Macedonski?

Bineînțeles, expresia invidiei lui a fost excesivă, neobișnuită.

Dar, în sfârșit, indignarea publicului a fost într-adevăr atât de mare? Atât de mare încât să explice, singură, puțina trecere pe care a avut-o poezia lui Macedonski în lumea românească?

Nu credem. Dealtmintrelea, Macedonski a avut întotdeauna o "școală", o sumă de partizani și chiar admiratori, recrutați printre cei care aveau o psihologie asemănătoare cu a lui. Prin urmare, când a exprimat sufletul unei categorii, categoria și l-a însușit.

Acei care nu au găsit în poezia lui expresia sufletului lor era natural să nu vibreze la această poezie. Și aceștia au fost enorma mulțime a intelectualilor de după 1880. Au fost cei născuți "eminescieni" și deveniți mai eminescieni prin împrejurările sociale și morale de atunci. Cum era să fie gustat și selectat Macedonski într-o epocă care trebuia să fie "eminesciană" chiar

fără Eminescu?

Mai târziu a venit epoca țărănisto-naționalistă: Coșbuc, Goga etc. Nici atunci Macedonski nu putea fi omul vremii.

Desigur că atacurile sale împotriva lui Eminescu (și altor scriitori scumpi publicului românesc) au mai îndârjit opinia publică. Dar atât...

Pe de altă parte, Macedonski, cam exotic prin imitarea și transplantarea la noi a unei poezii străine; cam factice, pentru că și acea poezie străină, pe care o imita, era tot așa, nefiind nici recunoscut și încurajat, pierzând, din cauza aceasta, sentimentul contactului sufletesc cu publicul, a tot abundat în sensul său, s-a tot singuralizat și a ieșit din literatură.

Macedonski, fără îndoială, a fost cineva. Cine nu e nimic nu face școală, nu stârnește pasiuni pentru sau contra. Dar i-au lipsit unele însușiri esențiale -- pe lângă lipsa lui de conformitate cu sufletul generațiilor contemporane lui și cu idealurile lor.

Macedonski, cu toate subiectele și situațiile pasionate din multe bucăți în versuri și în proză, cu toată sforțarea sa de a da o culoare strălucită stilului, a fost un scriitor abstract și rece, între el și realitate s-a interpus etern o pătură izolatoare. El a fost lipsit cu totul de acel realism, de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură -- nici clasică, nici romantică, nici simbolistă.

Avea arta, avea știința artei, avea, și mai mult, cultul pentru artă, dar era lipsit de substanță. Se zice că era causeur minunat, că răspândea cu profuziune idei despre artă, că încânta și subjuga pe ucenici -- ca mai toți scriitorii abstracți, lipsiți de puterea de creație, ca toți șefii de cenacluri, ca toți inițiatorii de curente noi minoritare.

Dar în lumea noastră -- a noastră, și nu numai a noastră --, în care toți ceilalți urmăresc cu tenacitate și dibăcie folosul material, un om care a căutat imagini și rime cincizeci de ani în șir, un om care și-a pierdut vremea inițiind în misterele artei câteva generații de "efebi", ca mai apoi să-l părăsească, devenind practici, pe când el rămânea să predice altora, un asemenea om merită nu numai toată stima, dar într-o privință, și toată admirația noastră. Căci nu se pot arăta multe exemple spiritului asupra materiei, ca întreaga viață a acestui om.

Duiliu Zamfirescu

La moartea lui Duiliu Zamfirescu

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din generația cea mare, care apare pe scenă pe la 1880 și în care putem pune și pe Eminescu, căci abia atunci începe să fie înțeles și recunoscut și el.

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din scriitorii noștri, care și-a păstrat puterea de creație până dincolo de vârsta maturității, probabil din cauza acelei eredităţi de care a vorbit însuși, poate cam superlativ, și din cauza neîntreruptelor sale preocupări intelectuale, care-i țineau spiritul mereu viu și-i dădeau necontenit puncte de vedere noi.

Acest foarte însemnat scriitor n-a fost prețuit cum trebuia. I s-au disputat prea mult ori i s-au recunoscut prea târziu unele merite, iar altele niciodată.

Cauzele sunt variate. Începând cariera literară cu Macedonski -- iar debuturile sunt în genere hotărâtoare --, a avut de suferit într-o anumită măsură nu numai de pe urma propriilor sale scăderi, ci și din cauza discreditului acelei grupări literare, chiar după ce o părăsise. Apoi clasa lui socială, manierele "elegante", morga, antițărănismul și antidemocratismul lui -- în lumea "proletarilor intelectuali", care alcătuiau partea cea mai însemnată a publicului cititor și din care se recrutau recenzenții -- l-au făcut antipatic, ca să spunem lucrurilor pe nume, fără putința unei despăgubiri din partea clasei sale, care nu a făcut parte niciodată din publicul cititor. S-ar mai putea adăuga la cauzele acestei antipatii și teoriile lui cam paradoxale, prefețele uneori sfidătoare, polemismul adesea intempestiv, și articolul lui Gherea, care acum ni se pare o recenzie ca oricare alta, dar care atunci a făcut o impresie puternică.

Dar dacă aceste lucruri au dăunat întregii lui opere, poeziei i-au mai dăunat și altele, și de aceea el a fost nedreptățit mai ales ca poet.

Lirismul lui potolit și nevoia de lirism a epocii; caracterul clasic al poeziei sale; frumusețea ei mai rece; preocuparea de "alte orizonturi" și unele ingrediente "culturale"; concurența primejdioasă a unor emuli ca Eminescu în lirism și Coșbuc în idilă și descripție -- iată atâtea cauze care, adăugate la cele pe care le-am putea numi generale, au făcut ca acest foarte distins poet să nu pătrundă îndeajuns în conștiința publicului românesc, mult mai sensibil la opera unor poeți inferiori lui, dar mai pe înțelesul și gustul mulțimii. Ca să fim însă drepți cu aceștia din urmă, trebuie să adăugăm că poezia lui Duiliu Zamfirescu e lipsită de forță, de unitatea concepției, de acele însușiri prin care poezia pune stăpânire pe suflete.

Apoi, în această poezie se simte ca o umbră de artificialitate, de căutare. Aceste lipsuri și aceste însușiri negative justifică, măcar în parte, indiferența publicului mare. Dar dacă Duiliu Zamfirescu nu e un poet popular, în schimb e un poet iubit de artiști.

În roman, el a avut întotdeauna succes, bineînțeles nu un succes zgomotos, iar azi nu-l mai contestă nimeni. Dacă în poezie și nuvelă el culege polenul din orice grădină, în roman rămâne acasă. Romancierul zugrăvește lucruri de ale noastre, atât de interesante pentru noi și de caracteristice vieții noastre. Din această viață, el a prins un moment important: "căderea neamurilor" și "ridicarea noroadelor", și, cum neamul care "cădea" era distins, el ne-a dat pagini admirabile de distincție sufletească, pagini clasice -- prin subiect, ca și prin tratare. Și iarăși, cum lumea care se "ridica" era inferioară și ridicolă -- ca tot ce e nou --, și hrăpăreață, el ne-a dat și pagini realiste, cam șarjate poate, căci lumea aceasta ispitește întotdeauna pe caricaturistul care se găsește într-un artist.

Prin romanele lui, și mai ales prin Viața la țară, opera luminoasă, simpatică și încântătoare (lipsită de episoadele filozofice și de subtilitățile prețioase de analiză psihologică, ca și de complacerea în a stărui nefiresc asupra unor maneje erotice, care pătează pe alocurea celelalte romane ale sale), Duiliu Zamfirescu este unul din scriitorii noștri de mâna întâi și unul dintre acei care nu s-au învechit deloc. Ba avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan, în deosebire de toți ceilalți din epoca lui, afară de Eminescu și Creangă.

Viabilitatea în viitorime a operei lui este ca și probată, dacă această din urmă constatare e justă.

Duiliu Zamfirescu a atacat și a fost atacat cu înverșunare. Socialiști, poporaniști, țărăniști, ardeleni -- el a luptat cu toată lumea. Și, ca întotdeauna, polemicile au ajuns prea departe, și dintr-o parte și din alta.

Dar evenimentele mari din urmă au făcut pe mulți oameni să-și revizuiască unele stări de suflet, pe care le credeau imuabile, și lunga neînțelegere a încetat.

Politica însă i-a răpit acești din urmă ani, fără nici un câștig apreciabil pentru ea (prezența unui om distins în cohortele ei poate chiar îi dăuna) și cu destulă pagubă pentru literatura țării.

Dar, într-o noapte de vară, Duiliu Zamfirescu a devenit indiferent pentru totdeauna la toate nimicurile mari și mici ale lumii acesteia.

O muză și Viața la țară

Bucățile din volumul O muză sunt greșit intitulate "nuvele", căci unele sunt amintiri, iar altele schițe.

În "amintirea" care a dat titlul volumului, o fată de douăzeci și patru de ani, cam fantastă, distinsă, inteligentă, de o sensibilitate excesivă, se înamorează de un poet în vârstă de patruzeci și patru de ani și... îl cere în căsătorie. Dar medicii îi spuseseră fetei că, dacă se mărită, va muri.

Poetul, fie din cauza verdictului medical, fie din cauză că, cu toată tulburarea pricinuită de dragostea fetei, nu o poate iubi cu adevărat, fie mai ales din cauză că se simte prea în vârstă pentru a-și lua răspunderea fericirii ei, fie din toate aceste cauze, refuză propunerea. Istoria aceasta emoționantă e scrisă cu multă delicatețe. Faptul sau, mai exact, problema se adaugă la seria cunoscută: Chateaubriand, Goethe, Ibsen etc., etc.

Mai importantă ni se pare această mică istorioară pentru psihologia lui Duiliu Zamfirescu sau pentru biografia lui morală. Acum patru ani, el a tipărit în Viața românească poezia Ce-a mai fost, care a stârnit oarecare nedumerire. Acea poezie de dragoste era, în adevăr, cam stângace în execuție și avea ceva nehotărât în atitudine: poezia aceasta de dragoste era scrisă la o vârstă cu mult mai înaintată decât a poetului din O muză. Iar în această amintire, Duiliu Zamfirescu are un parantez explicativ pus în gura eroului, care lămurește, ni se pare, și ceea ce e nehotărât în poezia amintită:

"Aș fi povestitor mincinos dacă nu aș mărturisi că mă gândeam la dânsa cu oarecare secretă speranță de a-i plăcea. Firea noastră bărbătească nu iartă; te poți vedea în oglindă cu părul alb și pielea încrețită și totuși să-ți simți inima trudită de violența poftelor tinereții. Cred chiar că acesta este farmecul maturității bărbătești pentru unele femei fine; ele simt lupta omului cu propriile sale porniri -- spre deosebire de tineri care nu luptă cu nimic, ci numai îndrăznesc."

Iată și câteva versuri din poezia amintită:

Eu îi citeam. O biată carte
Cu rime și filozofie
Mă ajuta să par cuminte.
"-- Citești ca din bucoavne sfinte"
Îmi zise ea.
"-- Citesc și par
Un înțelept de cărturar,

Fiindcă nu-ndrăznesc să fiu
Ceea ce sunt: nebun și viu
Și nu-ndrăznesc să-ți spun că ești
Atât de dulce când zâmbești etc.

E de regretat că poezia nu se ține în atmosfera aceasta și cade în realități brutale și distonante cu această tonalitate de la început. Dar nu despre aceasta este vorba.

În mica teorie de mai sus, Duiliu Zamfirescu pune o problemă interesantă: iubirea dintre ființe de vârste prea disproporționate.

Natura împerechează ființe cât mai apropiate ca vârstă.

Așa-i trebuie ei pentru scopurile sale. La oamenii simpli, mai aproape de natură, împerecherile nepotrivite se datoresc unor cauze care nu au nimic comun cu dragostea mutuală.

Omul civilizat s-a depărtat de natură și în privința aceasta. Nu e deloc natural ca adolescenta "L'Occitanienne" să se înamoreze de sexagenarul Chateaubriand. Nu e deloc natural ca un bărbat să iubească femei mai în vârstă decât el, dar biografiile scriitorilor mari ne arată necontenit această abatere de la normal. Pricina stă, credem, în însemnătatea tot mai mare pe care o capătă sufletul în "geneza" amorului la oamenii care, prin prea multă viață intelectuală, nu mai sunt naturali. Din punctul de vedere al naturii, firește că unui poet și filozof de douăzeci și cinci de ani îi convine, ca oricărui mascul, o fată de optsprezece ani. Dar din punct de vedere sufletesc -- al nevoii de un suflet cu care să se "înțeleagă" -- se poate să-i convină mai bine o femeie "fină" de treizeci de ani, căci natura, acum, nu mai vorbește singură.

Dar să ne mărginim la problema pusă de Duiliu Zamfirescu.

După el, femeile "fine" pot iubi bărbați în vârstă, pentru că sunt impresionate de lupta din ei -- dintre dorință și conștiința vârstei lor. Se poate. Dar vor fi rare cazurile când această iubire va fi adevărată, și nu milă, ori efectul unui amor-propriu măgulit, ori, mai degrabă, amândouă.

După Victor Hugo explicația e alta:

Car le jeunne homme est beau, mais le vieillard est grand...

Consolație de sexagenar ilustru și de scrib închipuit...

E posibil să i se pară unei femei că iubește pe un sexagenar pentru "mărimea" lui -- dar atâta tot. În realitate, femeia simte altfel -- că:

Le vieillard est grand, mais le jeunne homme est beau.

În sfârșit, s-a spus că bărbatul matur are avantajul de a fi sensibil la "eternul feminin", pe când tânărul juisează inconștient, fără a ști să prețuiască femeia. Da, așa e -dar aceasta n-ar fi un motiv ca bărbatul matur să fie iubit, ci cel mult prețuit de femei. (...Între aceste trei personaje se joacă o figură inedită de cadril.)

Iubirea nu se poate întemeia decât pe simpatii și afinități. Iar tânăra fată a lui Duiliu Zamfirescu, dacă iubește pe poet, îl iubește nu pentru lupta lui

lăuntrică, nu pentru că "le vieillard est grand", nu pentru că e sensibil la "eternul feminin", ci pentru că acest poet are un suflet care-i place ei -- cum alteia, care nu-i "fină", unei fete de la țară, îi place un flăcău care îi făgăduiește, fără să-și dea ea seamă, copii viguroși.

În poetul din "amintirea" lui Duiliu Zamfirescu persistă încă ceva mai mult decât tinerețea: copilăria. Sufletul poetului nu are patruzeci și patru de ani; are optsprezece. Dar, afară de aceasta, un intelectual, un om de imaginație, un om cu o intensă viață sufletească ajunge să-și creeze un suflet, care nu mai este pur și simplu o emanație proporțională cu trupul lui. Sufletul lui ajunge, prin hipertrofie și dacă se poate adăuga o noțiune contradictorie, prin condensare, mai autonom de materie, mai puțin în funcțiune de corp, mai identic sie însuși de-a lungul vieții.

Starea sufletească, despre care e vorba aici, nu are nimic a face cu senzualismul brutal, care izbucnește uneori la vârsta "critică". Iubirea poetului de la Rovere din O muză îi va parfuma cu amintirea ei tot restul vieții, și atâta tot:

"Ei, ce-ai câștigat tu, della Rovere, că te-ai purtat așa de frumos?

-- Nimic. Atât numai că o doresc încontinuu. De câte ori mă simt singur, sau când lumea mă rănește, sau când sunt nedrept, din fundul sufletului ostenit apare domnișoara d'Astuni.

Apoi, întorcându-se către ducesa Grazzioli: -- Iată, dona Niccoletta, cam ce ar fi o "muză"." Teoria din O muză și versurile subiective din Ce-a mai fost arată că pe Duiliu Zamfirescu l-a preocupat teoretic și practic problema melancolică a dragostei târzii.

Acum, că toate acestea sunt mizerii triste ale vieții omenești, e sigur. E mult mai bine când coincid, cronologic, toate.

Dar să părăsim "marginea" acestei amintiri și să ne întoarcem la schițele din volum.

Aceste schițe sunt satirice ori, mai exact, ironice. Disprețul lui Duiliu Zamfirescu e un dispreț mai mult de clasă, în deosebire de al lui Caragiale, care are ca obiect pretenția nefundată, prostia vătămătoare a oamenilor din deosebite clase sociale. Disprețul lui Duiliu Zamfirescu e, apoi, mai mult al unui spirit elegant, pornit din jignirea sentimentului estetic de către bădărănia oamenilor rău educați din clasele inferioare.

Acest scriitor, care în tratarea "limbii bune" poate fi socotit, în adevăr, ca un scriitor în genul lui Tolstoi, în privința oamenilor de jos, mărginiti, dizgrațiați de natură și de societate, seamănă mai degrabă cu realiștii francezi, pe care i-a tratat cu atâta dispreț. Sub coaja nespălatului Platon Karataev, Tolstoi a găsit omul, ba încă pe adevăratul om. Un Platon Karataev însă, pentru Duiliu Zamfirescu, e un antropoid.

În aceste schițe cu multă ascuțime de spirit și aproape întotdeauna cu un adevărat simț al măsurii, se simte o atitudine cam supărătoare; conștiința autorului despre superioritatea lui intelectuală și estetică, în comparație cu

vulgaritatea lumii pe care o zugrăvește. El pare mereu mândru că e deasupra acestor bestii inferioare și că-și poate păzi în toată siguranța toga neatinsă de stropii care sar din noroiul unde se bălăcesc ele. E un aspect ale acelei suficiențe, poate naivă și în definitiv scuzabilă, care l-a pus adesea pe acest scriitor într-o lumină nefavorabilă.

Nici în schițele acestea, apoi, Duiliu Zamfirescu nu se poate lipsi întotdeauna de acel polemism din prefețe și discursuri, care i-a stricat atât de mult. O curcă romanțioasă, așa de reușită în partea de la-nceput, așa de nefiresc lungită mai apoi -- față cu cerințele genului --, mai este complicată și cu o polemică împotriva unor adversari literari ai autorului, pe care o plasează într-un vis al curcii, stricând efectul de până aici, bazat pe umanizarea acelor însușiri, numai, pe care le poate avea în adevăr pasărea respectivă.

Și acum Viața la țară! Ne folosim de reeditarea ei, pentru a ne exprima admirația, pentru a contribui la o cât mai întinsă lectură a acestui roman și pentru a-l propune spre meditare prozatorilor începători, nu ca să-l imite, ci ca să facă cunoștință cu o nobilă privire și tratare a vieții.

Mai întâi, acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filozofie care face pete dizgrațioase în alte opere ale acestui scriitor. În al doilea rând, satira e serioasă și justificată pe deplin. Tanasă Scatiul și neamul lui e rău și primejdios. E încă gorilă.

În Viața la țară sunt multe lucruri. E cucoana Diamandula, mama duioasă, e Tinca, "fata", e "Micu", "poetul", de care însă s-a făcut prea mare caz, dar mai cu seamă e Sașa Comăneșteanu, unul din tipurile cele mai ideale de feminitate din toate literaturile.

Sașa Comăneșteanu e o femeie practică, pozitivă, epitropul fraților ei și vechilul moșiei lor comune, e o "fată bătrână", simplă, cultivată, dar nu cultă, o ființă absolut normală, poate chiar cam terre-ŕ-terre, comparată cu eroinele de roman. Ea ar fi o ființă de duzină, dacă n-ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspirație la bine și chiar la sacrificiu, și dacă din sufletul ei, din toată ființa ei, n-ar radia acea căldură sufletească, acea "căldură tainică", de care vorbește poetul, și dacă ea n-ar avea acea distincție morală care face din această femeie un tip estetic desăvârșit.

Sașa e creată cu mijloacele cele mari ale artei. Și mai întâi cu zgârcenie. Romanul este ea și, cu toate acestea, dacă adunăm toate pasajele în care e vorba de dânsa, nu obținem prea multe pagini. Și totuși, de la o vreme, ea parcă se detașează din carte și se încorporează în lumea realităților tangibile. Puțin ne spune scriitorul despre dânsa. El o înfățișează trăind. E procedeul lui Tolstoi. Natașa râde, plânge, vorbește, în trei volume, fără ca Tolstoi să intervie altfel decât fonografiind-o și cinematografiind-o, însă atât de selectiv -- numai ceea ce e esențial și caracteristic, adică numai ceea ce contribuie mereu la crearea ei.

Și fiindcă amintim mereu de Tolstoi, să spunem un cuvânt despre

apropierea ce s-a făcut între Duiliu Zamfirescu și romancierul rus. Este Duiliu Zamfirescu un imitator ori cel puțin un elev al lui Tolstoi, pe care-l admira?

E posibil ca scriitorul nostru să fi învățat și la școala lui Tolstoi. Un scriitor e ucenicul literaturii întregi și în special al scriitorilor cu care are o înrudire sufletească și deci îi plac, îi convin, îi frecventează și de la care nu poate să nu învețe. Dar scriitorul original atât datorește maeștrilor. Iar Sașa nu are nimic rusesc. E varianta noastră a tipului de femeie ideală, adică a femeii în care, datorită eredității și mediului, s-au combinat armonios însușirile de mamă, nevastă și gospodină: însușiri pe care selecția le-a dezvoltat în femeie de-a lungul evoluției speciei, dar care se găsesc atât de rar în acea stare de puritate și dozate în acea proporție, încât să rezulte o Sașa Comăneșteanu.

E atât de a noastră Sașa Comăneșteanu, încât îi putem fixa clasa socială și epoca. Sașa e din aceeași categorie ca și femeile dlui Brătescu-Voinești, care iubesc ca niște "surori", pentru că iubirea lor e o iubire pur omenească, adică cu multă participare a sufletului. Acest accent pus pe partea sufletească din iubire dă un caracter deosebit, special amorurilor imaginate de acești scriitori. Pană Trăsnea e bătrân în comparație cu nevasta lui. Tot așa Udrescu. Și nici Casierul și Elena Cioranu din Două surori nu mai sunt tineri, Sașa Comăneșteanu are fire de argint. În aceste iubiri psihologia își ia drepturi mari asupra fiziologiei. De aceea sunt nu numai posibile, ci și adânci și impresionante.

Dar această lume de obicei e lumea Sașei, e clasa boiernașilor. Hotărât, ceea ce este mai distins în literatura noastră se datorește boierimii mici -- Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, dl Brătescu-Voinești sunt martori.

Am vorbit prea larg despre psihologia acestei clase și a scriitorilor ieșiți din ea în studiul despre dl BrătescuVoinești. Cu o altă față a problemei, importanța micii boierimi în cultura română, m-am ocupat în Spiritul critic...

Dl Brătescu-Voinești ne-a dat mai ales bărbatul ideal din această clasă -- cu tonul d-sale liric; Duiliu Zamfirescu ne-a dat mai ales femeia din aceeași clasă -- cu tonul lui liniștit, mai realist.

Dar această clasă a fost. Acum Pană Trăsnea Sfântul, Neamul Udreștilor și Viața la țară sunt pagini de istorie, care închid suprema distincție atinsă cândva de sufletul românesc, dezvoltat în condiții prielnice subțierii intelectuale și morale a rasei.

Ionel Teodoreanu

La Medeleni

Dl Ionel Teodoreanu a debutat acum șapte ani cu notații metaforice și cu "legende". De la aceste "jucării" (cum le numea însuși), expresie a primei tinereți, un fel de acordare preliminară a instrumentului artei sale, d-sa a trecut la schițe și nuvele (din care o parte alcătuiesc volumul Ulița copilăriei), și ele cu un pronunțat caracter de "jucării", dar anunțând deja pe romancierul de azi, prin grija detaliului, prin varietatea personajelor și prin evocarea atmosferei de familie. Cel din urmă basm, Ș-atunci, Vacanța cea mare, Căsuța păpușilor sunt pregătiri sau mai bine exerciții de roman, sunt preludiile Medelenilor. Sunt, într-un sens, ca Oamenii din Dublin ai lui James Joyce față cu Ulysse. Dar, mai cu seamă, una din forțele creatoare ale dlui Ionel Teodoreanu se manifestă cu putere în aceste nuvele: marele său talent de a crea tipuri de femei și în special (ceea ce este mai greu de creat) tipuri de fete. Ioana din Vacanța cea mare, Sonia din Cel din urmă basm, Magda din Căsuța păpușilor, Mira din Ș-atunci nu cedează ca putere de viață și grație nici unui tip feminin din literatura noastră (afară de Sașa Comăneșteanu), iar aceste tipuri, deși foarte deosebite unul de altul, au ceva comun (afară de Ioana), au vicacitatea, individualismul, crâneria Olguței -- ceea ce arată predilecția artistică a dlui Ionel Teodoreanu pentru această caregorie feminină --, deși a creat admirabil și tipul cellalt, în Monica.

Jocuri de artă copilărești în "jucării" și "legende" -apoi adolescentă combinare de "jucării" și de creație în schițe și nuvele -- și în sfârșit creație matură, dar încântător de vioaie și tinerească în Medeleni -- iată "evoluția" dlui Ionel Teodoreanu. Această dezvoltare normală, paralelă cu ordinea experienței sale asupra vieții și cu ordinea în care se dezvoltă însăși literatura în genere, este, a priori, o garanție a sincerității sale artistice și făgăduința unei dezvoltări normale a scriitorului până la ultimele posibilități ale talentului său.

Acest acord cu ordinea experienței se observă și în însăși conceperea și realizarea Medelenilor, unde dl Ionel Teodoreanu a început cu copilăria eroilor, pentru a urma cu adolescența și apoi cu maturitatea lor -- căci trebuie de accentuat că Medelenii nu sunt romanul copilăriei, ci al unei generații. "Roman al copilăriei" e numai Hotarul nestatornic, pentru că... este primul volum al epocii acestei generații. Hotarul nestatornic e tot atât de mult sau de puțin romanul copilăriei, ca și L'Aube și Le Matin ale lui Romain Rolland. Le Matin este "hotarul nestatornic" al unui om; Hotarul

nestatornic este "le matin" al generației care avea douăzeci de ani la începutul războiului nostru.

Stăruiesc asupra acestui fapt, nu numai pentru a defini pe dl Ionel Teodoreanu, care nu este "romancierul copilăriei", ci și pentru a defini Hotarul nestatornic, pentru că acest volum e conceput în funcție de celelalte și multe lucruri din el sunt premisele unor "concluzii" din volumele următoare. De unde urmează că multe din însușirile acestui volum nu pot fi judecate în toată cunoștința de cauză, decât în perspectiva acelor volume.

Pe de altă parte, cu toate că Hotarul nestatornic este o parte a unui tot, analiza acestei părți nu ar putea fi de ajuns pentru a defini arta de romancier a dlui Ionel Teodoreanu, pentru că Hotarul nestatornic are ca obiect foarte special vârsta copilăriei. Acest obiect a determinat, în chip special, concepția și executarea operei, deci compoziția ei.

Copiii nu acționează ca oamenii mari, nu merg pe făgașuri cunoscute, determinate de idei, de presiunea socială, de norme de morală și de "sociologie". Viața copilului e spontaneitate, neprevăzut. Adultul continuă. Copilul începe mereu; acțiunea lui e mereu creație nouă, din nou. Așadar, în viața copilului nu poate fi vorba de evenimente, ci numai de întâmplări, nu poate fi vorba de intrigă, de conflicte, de peripeții, de înnodare și deznodământ. Acțiunea e fără cauzalitate evidentă și obișnuită, fără finalitate cu scadență îndepărtată.

Cu termeni din alt domeniu, am zice că Hotarul nestatornic nu are "acte" (I, II, III...), ci numai scene și tablouri sau, mai exact, că este alcătuit dintr-o serie de "momente" (mă gândesc la titlul lui Caragiale).

Și-n adevăr, în Hotarul nestatornic personajele sunt de obicei arătate, și nu expuse, acțiunea prezentată, și nu povestită. Întrebuințând termeni gramaticali, dl Ionel Teodoreanu își pune personajele mai mult la prezent decât la trecut.

De aici abundența dialogului. Privite pe deasupra, fără a le citi, paginile volumului fac impresia unui exces de dialog. Atâta dialog într-un roman al vieții mature ar fi un defect. În romanul de intrigă, "cu subiect", cu peripeții, în care acțiunea merge spre deznodământ, prea multul dialog este un balast și o frână. Dar aici, în aceste "momente", dialogul este însuși materialul -- și însăși creația.

Dialogul are menirea să înfățișeze personajul, să-l realizeze, ca și în arta dramatică.

Dar creația prin dialog este creația excelență. Această concluzie, știu, vine în contradicție cu opinia curentă, care pretinde că dl Ionel Teodoreanu este un liric (căci este liric, sau, mai bine, este și un liric) e unul din cei mai puternici și mai puțin subiectivi creatori.

Lirismul din opera dlui Ionel Teodoreanu, când nu e lirismul autorului în fața naturii ori lirismul personajelor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor), este atitudinea creatorului față de

personaje, adică față de creația sa, este răsunetul personajelor în sufletul său. Dar aceste personaje sunt create foarte obiectiv, sunt foarte vii și foarte deosebite unul de altul. Un subiectiv, cu alte cuvinte un om care nu poate ieși din el însuși, transpune în el personajele operei sale și deci toate seamănă cu el, sunt variante ale ființei sale (afară de cele confecționate de el din carton). Dl Ionel Teodoreanu, din contra, se transpune el în personajele sale, se diversifică în ele, ia forma lor, le trăiește. (Adică are diverse posibilități sufletești și facultatea de a și le lămuri sieși și a le realiza până la capăt -- căci, afară de comedie, observarea realității joacă nu mai mic rol în creație decât citirea în propriu-ți suflet a diverselor posibilități sufletești.)

Această obiectivitate se putea observa și în nuvelele sale, cu toate că acolo sentimentul autorului în preajma personajelor era mai puternic. Dar, încă o dată, una e obiectivitatea tipului și alta e răsunetul tipului în sufletul creatorului lui.

Efectul cel mare produs de opera dlui Teodoreanu asupra publicului se explică, mai înainte de toate, prin această putere de creație obiectivă, căci aceasta e calitatea adevărată a unui romancier; celelalte sunt ingrediente.

Și-n adevăr, în Hotarul nestatornic dl Ionel Teodoreanu, "liricul" acesta are, se poate zice, halucinația vieții (gândiți-vă numai la Olguța...). Personajele sale i se impun, se impun imaginației sale cu actele, cu gesturile, cu vorbele lor. Cu toate că aceste personaje trăiesc din substanța vieții proprii a autorului, ca la orice creator, dar ai impresia că această substanță se încheagă în personaje după voia lor, și nu a autorului. Personajele cresc în sufletul autorului, fiecare conform cu legile dezvoltării proprii, hrănindu-se cu sufletul autorului, ca plantele, oricât de diverse, din substanța aceluiași pământ. Adevăratul creator este până la un punct iresponsabil de creația sa, pentru că este dominat de ea. El numai o stilizează. Personajele se nasc și, mai ales, se dezvoltă după voia și firea lor proprie. Se zice că Dickens și Dostoievski nu știau mai dinainte ce-au să mai facă personajele lor. (Și cred că nu este un singur cititor care să nu simtă că așa se petrece și cu crearea Olguței.) Iar Balzac spunea foarte serios: "Să lăsăm asta și să ne întoarcem la realitate, la Pčre Goriot". Dacă personajul nu i s-ar fi impus, vorbele lui Balzac ar fi șarlatanie și poză.

Dar mai cu seamă viața copilărească -- spontanietate, ilogică, neprevăzut -- nu mi-o pot închipui redată fără această lăsare în voie a personajului să facă ce vrea, conform cu logica lui ascunsă, simțită de autor prin pură intuiție. Și dl Teodoreanu are în grad înalt această intuiție, această halucinație -- viziunea acestui neprevăzut, acestei eterne născociri a copiilor.

Dar -- și aceasta se cuprinde în cele spuse până aici -- vivacitatea creației sale nu atârnă numai de acest talent al său, ci și de realitatea pe care a zugrăvit-o. D-sa a zugrăvit cea mai vie realitate, căci viața copilăriei este

mai vie decât a maturității. Și nu numai pentru că organismul fizic și sufletesc al copilului este mai nou, mai tânăr, mai neuzat, ci și din altă cauză. Normele în care e îngrădită viața omului matur, norme care nu-l mai constrâng din afară (asta n-ar fi nimic! Copilul e și el constrâns destul din afară, ba poate mai mult), ci dinlăuntru, din partea conștiinței lui, aceste norme împuținează viața, o reduc, o canalizează pe acele făgașuri de care vorbeam mai sus. Desigur că normele sunt o adaptare a speciei, au de scop, în ultimă analiză, să prezerve viața în lungime, să împingă termenul fatal cât mai departe, dar aceasta prin încetinirea vieții, căci normele sunt reguli de economisire a vieții, ne învață s-o cheltuim chibzuit, ca să dureze cât mai multă vreme. Sunt un pisaller. Extensiune pe socoteala intensității. Aurea mediocritas. Copilăria însă e cheltuială nebună de viață, risipă dezordonată -- pentru că are de unde și pentru că nu există frână internă. Și cine redă viața copilăriei, cine poate s-o redea redă, prin chiar aceasta, mai multă viață, o viață mai vie. Așadar, la forța talentului de creație contribuie și obiectul asupra căruia se exercită acest talent. Și e cazul dlui Ionel Teodoreanu din Hotarul nestatornic și din Drumuri.

Să se observe siguranța cu care instinctul său artistic (intuiția sa, halucinația sa) îi dictează dlui Ionel Teodoreanu natura acțiunilor personajelor și cât de bine e dozată copilăria acestor personaje, atunci când, în adolescentele Drumuri, se amestecă cu zorii maturității. Și cum, odată cu acest amestec, se schimbă, adaptându-se, și "compoziția" operei.

În Drumuri compoziția are încă mult din procedeul "momentelor", dar deja începe subiectul și intriga, pentru că personajele încep să fie "mari". Și mai cu seamă Dănuț.

Din cauza complicațiilor sentimentale, el nu mai este copil. Și acțiunea lui acum ajunge mai șablonată, începe să intre pe făgașuri cunoscute (este amant, cu tot ce-i impune acest ipostas), păstrând, bineînțeles, încă mult din copilăria din care iese abia acum. Olguța însă se comportă cu aceeași spontanietate ilogică ca și în Hotarul nestatornic. Viața ei nici în Drumuri nu are încă "subiect". Nici aici ea nu continuă nimic; creează din nou, și parcă din nimic. Olguța, care are zece ani era, din cauza inteligenței și voinței ei, mai tare decât Dănuț -- acum din cauza că nimic n-a angrenat-o încă în viață (cum pe Dănuț l-a angrenat legătura cu Adina), a rămas tot copil. Și simțim că Olguța va păstra și de aici înainte mai multă copilărie, acea copilărie care este semnul distinctiv al ființelor de elită, vii, inteligente, curioase de viață, spontane, refractare la conformism, rezistente la anchilozare morală, la mecanizarea vieții.

Legea vieții este frica de moarte, adică evitarea a tot ce poate scurta timpul scurt cât mai avem încă de respirat. (Se poate dovedi că și preceptele moralei celei mai înalte și mai "dezinteresate" se reduc, în ultimă analiză, tot la această lege.) Orice semn, orice precursor al morții este oribil, și orice semn de viață intensă este încântător. Și aceasta e o cauză pentru care

gustăm și lăudăm în artă expresia vieții cât mai puternice. Dar viața împuținează viața. Materia nobilă și elastică se durifică cu vremea. Țesutul devine coajă. Pe partea sufletească, aceeași anchilozare și scleroză, și din cauze organice, și din cauza presiunii sociale, care pune viața în tipare. Iată pentru ce copilul este atât de încântător. Și iată pentru ce dl Ionel Teodoreanu este un scriitor atât de încântător: În Hotarul nestatornic și Drumuri d-sa redă viața cea mai spontană, cea mai vie -- și nu numai pentru că zugrăvește deocamdată mai mult copii și adolescenți, ci și pentru că din viața oricui (a zugrăvit și oameni maturi) alege și redă ceea ce e mai spontan și mai viu sau, mai just, fiindcă alege pe acele ființe care-și păstrează mai îndelung și mai mult "copilăria" (dl Deleanu, Herr Direktor etc.).

Un tip numai, tipul idealei dne Deleanu, este matur, lipsit de copilărie, ori cedând rar copilăriei.

Conștient sau inconștient de semnificația creației dnei Deleanu, dl Ionel Teodoreanu dă dovadă prin această creație de o viziune exactă a economiei romanului său. Medelenii sunt o mică lume aparte, o familie în adevăratul înțeles al acestui cuvânt. Medelenii sunt, în sfârșit, burghezia noastră așezată, superioară. De unde urmează că, deși perfect individualizate, tipurile din roman au totuși o pecete: spiritul "Medeleni". Iar ființa care reprezintă, care deține normele medelenismului este dna Deleanu. (De aici eterna discordanță dintre ea și Olguța, dintre normă și spontaneitate.)

La ea, așadar, nu poate fi deloc vorba de neprevăzut, de discontinuitate, de creație mereu din nou, ca din nimic -- ceea ce-și poate permite dna Deleanu în mai mică măsură, iar Olguța, la extrem. Dna Deleanu, păstrătoarea normelor familiei și a normelor de viață adaptată la exigențele sociale, nu mai poate avea copilărie. Și nu are.

Dănuț și Olguța fac parte din Medeleni, fiecare în felul său, cu totul al său. În definiția lor, genul proxim e medelenismul și diferențele specifice sunt temperamentele lor. A zugrăvi aceste diferențe, adică a crea individualități foarte distincte, dar a reuși, în același timp, a păstra acestor individualități și pecetea genului lor comun, nu este un merit banal, și dl Teodoreanu are și acest merit.

Iar acest merit este cu atât mai remarcabil, cu cât d-sa a avut de individualizat ființe greu de individualizat în artă, pentru că și în natură nu sunt încă destul de bine individualizate. Căci dacă societatea nivelează pe omul matur, copilul, la rândul lui, cu toată viața exuberantă din el, încă nu e individualizat complet din cauza puținei lui dezvoltări. (Numai supraomul lui Nietzsche ori eroul ibsenian ar avea destulă vârstă, pe de o parte, și ar fi destul de dezrobit de societate, pe de alta, ca să fie individualizat cât poate fi un om pământean.)

Omenirea primitivă e mai puțin diversificată. Un om seamănă mai mult cu altul decât în societățile înaintate. Sălbaticii sunt turmă; oamenii

civilizați sunt indivizi. Dar copilăria e, într-un sens, omenirea primitivă. Divergențele dintre copii sunt linii care apucă în direcții deosebite, dar abia au început să se lungească, și deci sunt încă aproape una de alta, ca spițele roții când abia au pornit de la osie. Oricât s-or fi deosebit la cinci ani, dar la cinci ani Sheakespeare și Kant desigur că semănau mai mult decât la patruzeci de ani. A distinge bine deosebirile mici și a le reda presupune viziune ascuțită, și individualizarea atât de puternică a micilor eroi ai dlui Teodoreanu este un merit mai mare decât individualizarea unor eroi maturi. Acum, când citim Hotarul nestatornic, lucrul ni se pare simplu, ca tot ce este bine reușit.

La impresia produsă asupra publicului de Medeleni a contribuit și chipul în care tipurile sunt variate și în același timp și ceea ce s-ar putea numi raportul estetic dintre personaje, sau dintre coloratura lor. (Problema pe care am dezvoltat-o aiurea vorbind de Caragiale.)

Zece tipuri, oricât de individualizate, dar reprezentând, să zicem, același temperament, vor da unui cititor plăcerea, mai mult intelectuală, a diversității în unitate și a unui talent superior în nuanțări, dar îi vor reda, în fond, mai puțină viață, îi vor deschide fereastra asupra unei porțiuni mai restrânse de umanitate.

Zece tipuri din categorii sufletești și sociale cât mai îndepărtate vor da cititorului și mai mult senzația vieții și, ceea ce e mai important, creația va fi mai pitorească. Olguța, Monica, Dănuț, dl Deleanu, Herr Direktor, Mircea Balbuș, Tonel etc. -- atâta varietate, atâtea feluri de oameni, tind tot mai mult să epuizeze psihologia umană.

Dar această varietate devine și mai pitorească atunci când juxtapunerea produce efect estetic prin natura tipurilor ca: Tonel și Mircea Balmuș; dl Deleanu și Herr Direktor; Mihăiță Balmuș și cucoana Catinca Balmuș etc. Că viața reală nu adună numaidecât pe oameni în acest raport, nu face nimic. Arta este artă, adică artificiu, și nu realitate. Totul e chestie de măsură și tact -- ceea ce nu aveau în vedere romanticii cu contrastele lor simpliste, strigătoare, naive.

Dar piatra de încercare a formei de creație este consecvența tipului cu el însuși de-a lungul vremii, mai ales când personajul e dus din copilărie la vârstele următoare. Să se observe cu ce finețe și tact a introdus dl Ionel Teodoreanu tulburările adolescenței în sufletul poetic al Monicăi. Și cum tulburările au luat exact culoarea sufletului Monicăi, culoarea "romantismului" ei. Și cum a amestecat visătoria lui Dănuț de la zece ani cu izbucnirea naturii lui de la șaptesprezece ani, amestec atât de bine dozat în alternanța de brutalitate și stângăcie, de senzualism și poezie, și mai ales în sentimentele lui de dragoste, împărțite între angelica Monica și mai substanțiala Adina, și chiar în sentimentul și purtarea lui față numai cu Adina, considerată de el totodată și ca o Beatrice, și ca o Rosa la Rosse. Ce patimă chinuită și chinuitoare sparge sufletul aceluia pe care-l știm atât de

concentrat la zece ani, atât de deprins să trăiască din risipa propriei sale substanțe sufletești! Dar creația lui Dănuț are o semnificație și mai largă. În Dănuț din Drumuri dl Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze, caracterul tulbure al adolescenței, amestecul de idealism și de impuritate -- a pus cu putere problema greu de descifrat a acestei vârste ingrate --, ne-a dat replica națională a atâtor opere străine, în care, de o bucată de vreme, se tratează această problemă. Dar, în deosebire de mulți scriitori străini care pleacă de la problemă, dl Ionel Teodoreanu creează fără nici un gând teoretic, poate chiar fără să-și dea seamă de înțelesul psihologic și social al creației sale, ceea ce garantează și mai mult autenticitatea creației.

Dar tipul cel mai frapant este Olguța, atât prin natura personalității sale, cât și prin cantitatea de viață acumulată pe numele ei. Dacă în construirea Monicăi și a lui Dănuț autorul recurge și la analiză, pe Olguța o realizează aproape numai prin acțiune. Olguța este creație pură. Personalitatea ei reiese mereu -- se adaugă, crește în mintea noastră -- din faptele ei, din născocirile ei, din necontenita zbatere de viață, pe care dl Teodoreanu, cu un instinct infailibil și cu o generozitate superbă de creator, le acordă eroinei sale de-a lungul Hotarului și al Drumurilor, fără să se dezmintă și fără să-și dezmintă tipul un moment. Așa cum ne-a arătat-o dl Teodoreanu până acum, până la vârsta de șaptesprezece ani, îmi pare că Olguța e tipul de femeie cel mai reușit din literatura noastră și un tip tot atât de reușit ca și ale lui Caragiale. De pe acum, toată lumea vorbește de ea ca de o cunoștință. Olguța este o ființă cu care se compară fetele din lumea reală: " O Olguță". Și încă tipurile caragialiene au avantajul genului literar respectiv, căci creațiile comice sunt mai frapante, prin definiție. Și trebuie să amintesc apoi din nou că tipurile cel mai greu de creat sunt cele de fete.

Pe lângă aceste personaje pe care le cunoaștem încă de copii, există în opera acestui "romancier al copilăriei" o mulțime de personaje vârstnice, create cu același talent de a insufla viața, de a conferi tipului o individualitate tranșantă. Voi remarca, mai ales pentru siguranța cu care autorul se mișcă în sfera creației sale, pe Adina, animalul superb, redat mai ales ca atare (căci acesta este rolul ei în economia romanului), a cărei psihologie sumară nu este altceva decât sufletul corpului ei. Apoi d-na Deleanu "mama"; dl Deleanu, tatăl-camarad, frate mai mare al Olguței și până la un punct copilul ei, epicureu, aproape jemanfișist, om care parcă înțelege totul, chiar când nu înțelege totul, suportând greu sentimentul responsabilității, având întotdeauna resursa unui optimism ad-hoc în fața complicațiilor care i-ar reclama energie; Herr Direktor, moldovean stilizat ai l'américŕne, dar made în Germany: occidentalism, automobil, monoclu, self-governement; magistratul Mihăiță Balmuș, pensionar cu anticipație, care-și poartă decența moldovenească în ulița Popa-Nan; cucoana Catinca Balmuș, care "cântă în casă" sub privirea ușor ironică de blândețe a lui conu Mihăiță, femeie bună, deșteaptă, neastâmpărată, "originală", un fel de

Olguța de modă foarte veche. Și Tonel ("m...mă...mă... Balmuș!"), liceanul din grupul lui Dănuț, dezmățat, chefliu, chiulangiu, palavragiu, băiat de resurse, "băiat bun". Tonel acesta -cine este el? E așa de viu, așa de adevărat, așa de văzut, încât aș fi aplecat să cred că dl Ionel Teodoreanu l-a copiat după cineva din viața reală, dacă n-aș ști că un personaj copiat nu trăiește niciodată într-o operă de artă, căci copierea este servilă și taie aripile creatorului. Acest Tonel e unul din acele tipuri din cărți pe care ai impresia că l-ai întâlnit undeva, și nu-ți aduci aminte unde. Acest Tonel e un mic tour-de-force de creație.

Dar în Medeleni trăiesc, fiecare cu individualitatea lui, și tipurile arhisecundare, personaje care abia apar, cum sunt de pildă servitoarele Anica și Profira. Aceasta poate că se datorește și conștiinciozității de artist a dlui Teodoreanu, căci un artist adevărat nu lasă nimic, nici un detaliu cât de mic, fără să-i dea toată arta de care e capabil. (Renan admira pe arhitecții greci, și Proust pe cei medievali pentru că au pus toată arta lor chiar și în acele părți ale templelor și catedralelor care poate nu aveau să fie văzute de nimeni niciodată.) Dar nu e nevoie numaidecât de această conștiinciozitate. Un creator adevărat nu poate să nu vadă individualitatea, personalitatea oricăruia din tipurile pe care le aduce în scenă fie și pentru un moment. Vede mereu. Personajele sale, chiar cele cu un rol incidental, "joacă" pe scenă. E proba sigură a unei mari puteri de creație.

Câteva excepții... scot regula în relief. Așa Mircea Balmuș, prietenul lui Dănuț, suspinătorul Olguței, mi se pare un tip mai nelămurit, un tip creat parcă mai mult teoretic, ca să ocupe un loc în șahul psihologic al Medelenilor, un tip parcă nu venit în roman, ci adus de dl Teodoreanu. Ori poate nelămuritul lui Mircea Balmuș corespunde cu nelămurirea încă a personalității lui Mircea Balmuș? Oricum, dl Ionel Teodoreanu nu ne-a dat lămurit această nelămurire.

Dar cu Gheorghiță, groom-ul lui Dănuț, ce-a voit să facă dl Ionel Teodoreanu? Un personaj credincios, cinstit, firesc, o "Mioriță" în palatul american al lui Herr Direktor? Acest Gheorghiță nu-mi place (ori e o idiosincrazie a mea?). Nu știu ce milogeli, marghioleli, dulcegării, ș-apoi scrisoarea aceea a lui, pseudoțărănească, către dna Deleanu, compusă de... dl Ionel Teodoreanu atât de filologic, conform cu toate regulile de transcripție a fonetismului dialectal! (Adevărul e că omul incult nu-și poate consemna... fonetismul!)

Hotărât, dl Ionel Teodoreanu nu poate zugrăvi satisfăcător pe țărani. Nu-i cunoaște. N-are de unde pleca în crearea lor. Iată și Moș Gheorghe... Moș Gheorghe poate stoarce lacrimi multor ochi frumoși, albaștri, căprui și negri, dar Moș Gheorghe este un țăran cam de carnaval. Prea mult justifică autorul ideea de "moș", iar ideea aceasta însăși e în mare parte o închipuire.

Eram să uit pe Fița Elencu (dintr-o generație defunctă de "Medeleni") care, într-o privință numai, explică ereditar pe nepoata ei Olguța. E unul din

tipurile cele mai frapante -- în bună parte redat oarecum indirect, prin sentimentele celor care au cunoscut-o și chiar prin actele lor. Furia împotriva broaștei, expediția în contra animalului fantastic zugrăvesc și ele răutatea și inima de cremene a Fiței Elencu -- și ceva din ceea ce a moștenit de la ea Olguța, șeful expediției; inteligența aprigă, individualismul, independența și... impertinența.

Din toate aceste elemente analizate până aici dl Ionel Teodoreanu a creat o realitate nouă: Medelenii sunt o mică lume deosebită, adăugată la lumea creată de arta noastră națională. Iar oamenii dlui Ionel Teodoreanu nu sunt noi numai pentru că d-sa a încetățenit în poezia română o categorie socială până acum absentă: Familia burgheză așezată, beneficiind -- și pentru suflet -- de înlesnirile materiale acordate de istorie acestei clase. Oamenii dlui Ionel Teodoreanu sunt noi și prin nuanța lor sufletească, acordată lor de poetul care i-a creat. În ei realitatea românească se recunoaște perfect, dar nuanța lor, datorită autorului lor, este sui generis. Acolo unde însă un scriitor transfigurează mai mult, unde nici nu se poate concepe altfel creația decât ca o transfigurare pronunțat personală -- în pictură și poezia naturii --, dl Ionel Teodoreanu și-a creat și mai tranșant lumea sa proprie. După cum se poate vorbi de o natură Sadoveanu, tot așa se poate vorbi de o natură Teodoreanu. O natură, dacă se poate zice așa, senzuală și în același timp foarte spiritualizată și simțită cu nu știu ce elan în suflet, aș zice cu un suflet purtat de aripi, dacă imaginea n-ar fi barocă. Dar această calitate are și neajunsurile ei: unele accente prea lirice, unele adjective și unele întorsături sintactice, care dau prea pe față nu sentimentul, ci entuziasmul pentru natură. Și mai cu seamă abuzul de poezie în termenul al doilea al comparației, în așa-numitul "termen impropriu". Căci la d-sa acest termen nu are numai rolul de "a face imagine", adică de a lămuri, colora, frapa atenția, ci și pe acela de a produce un efect poetic, chiar atunci când ceea ce are de spus nu cere poezie. Vreau să spun că uneori poezia termenului impropriu "nu este în chestie". Dar acest poezism devine tot mai rar în scrisul său.

Cu această ușoară rezervă, care în curând nici nu va mai avea obiect, trebuie să recunoaștem în dl Ionel Teodoreanu pe cel mai autentic și mai încântător poet în proză al naturii de la Hogaș, Sadoveanu și Galaction încoace.

În poezia naturii dl Ionel Teodoreanu este mai ales ceea ce se cheamă un scriitor nou, un modern. Observator calm și minuțios al vieții omenești, dl Ionel Teodoreanu este un impresionist în fața naturii. D-sa nu pictează, de obicei, prin percepții, ci prin reprezentări arbitrare. Intuiția sa descoperă în lucruri ascunse -- și reprezentarea lucrurilor nu poate fi cea obiectivă, "socială", ci foarte personală. De aici nevoia de a compara mereu. În expresia dlui Ionel Teodoreanu se ascunde aproape întotdeauna un "ca", realizat fie prin simpla comparație, întreagă ori prescurtată în metaforă, sau

prin epitetul metaforic, fie prin mai radicala comparație numită transpoziție de senzații.

Realist în "roman", impresionist în poezia naturii -acest amestec de medelenism moldovenesc și de impresionism modern nu este unul din farmecele cele mai mici ale poeziei dlui Ionel Teodoreanu. Impresionist în descripție și adesea în expunere, d-sa este tolstoist în crearea vieții umane prin bogăția și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele sale.

Dar haina în care dl Ionel Teodoreanu își îmbracă toată această creație și această poezie! Nu există un alt scriitor român care să-l întreacă în strălucirea acelui "strai de purpură și de aur", care este stilul artei. Retușarea pe care o face manuscriselor sale constă mai ales în strângerea stilului. Culoarea și strălucirea îi vin de la sine, îl obsedează, i se impun. D-sa creează imagini și epitete tot atât de natural cum produc flori în april zarzării pe care-i iubește atâta (și de care cam abuzează). Și, pe urmă, trebuie să-și sărăcească, conștient, stilul. Dar, bineînțeles că "stilul" dlui Ionel Teodoreanu nu constă numai în culoare. Dl Ionel Teodoreanu și-a făcut din limba română un instrument sigur și de preț. Și a reușit s-o supună, s-o adapteze la tot felul de idei și de sentimente -- și s-o "intelectualizeze", cum se zice astăzi, fără s-o desmedelenizeze. Numai grație acestui stil, dl Ionel Teodoreanu a putut să facă pagini de mare artă din scenele în care d-sa surprinde indiscret duo lui Dănuț și-al Adinei, scene de o îndrăzneală rară în orice literatură și în care a spus totul, fără, sper, să ofenseze tare aici pe "duduca de la Vaslui". Știu, aceasta se datorește și poeziei acelor fapte: mai simplu, sănătății și normalității acelor fapte. Senzualismul din acele scene e, în adevăr, grav, nu are nimic din grivoiserie-a care transformă naturalismul în pornografie. Dar, totuși, acest naturalism păgân nu poate trece fără un stil superior. Când Anatole France a permis tinerilor săi eroi să uite realitatea pe mormântul maestrului îngropat cu o zi înainte și ne-a zugrăvit scena, n-o putea face posibilă în artă fără o infinită știință și grație a stilului. Și tot așa Eminescu, când ne-a spus goliciunea fetei de împărat și generoasa furoare creatoare a lui Călin.

Creator, poet și artist, dl Ionel Teodoreanu are toate însușirile să creeze o lume nouă, o lume a sa, și o lume încântătoare. E abia la început. E în ziua a doua din cele șase.